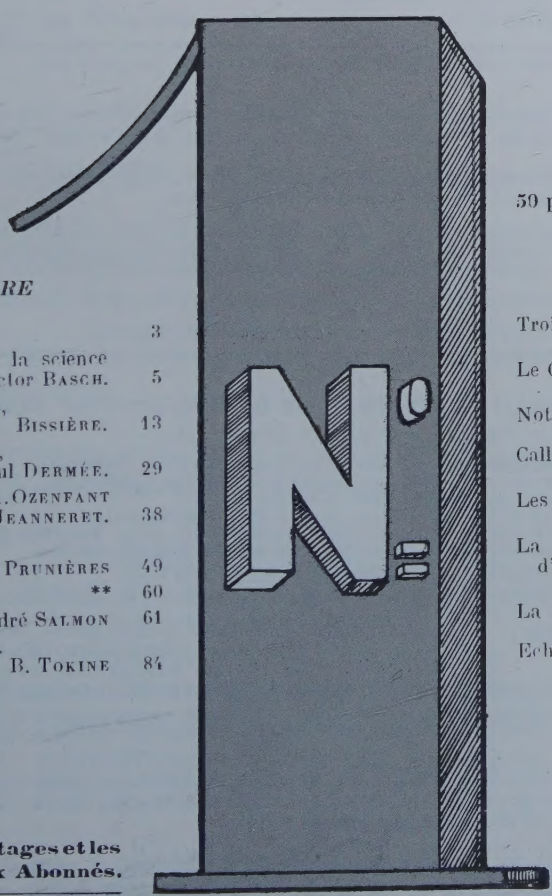
L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

DIRECTEUR : PAUL DERMÉE

ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE
PEINTURE SCULPTURE ARCHITECTURE
LITTÉRATURE MUSIQUE
ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR
LE THÉATRE LE MUSIC-HALL LE CINÉMA LE CIRQUE LES SPORTS
LE COSTUME LE LIVRE LE MEUBLE
ESTHÉTIQUE DE LA VIE MODERNE



DANS CE NUMÉRO

50 photogravures et deux reproductions aux trois couleurs,

SOMMAIRE

L'Esprit Nouveau 3
L'esthétique nouvelle et la science de l'art, Victor Basch. 5
Notes sur l'art de Seurat, Bissière. 13
Découverte du Lyrisme, Paul Dermée. 29
Sur la Plastique, A. Ozenfant et Ch. E. Jeanneret. 38
La Musique Polonaise, Henry Prunières 49
Les deux routes ** 60
Picasso, André Salmon 61
L'Esthétique du Cinéma. B. Tokine 84
Trois rappels à MM. les Architectes, Le Corbusier-Saugnier. 91
Le Cirque, art nouveau, Céline Arnauld. 97
Notes sur les revues 1914-1920, G. de Lacaze-Duthiers 99
Calligrammes *(Apollinaire)*, Louis Aragon 103
Les Expositions (Picabia). G. Ribemont-Dessaignes 108
La littérature de langue espagnole d'aujourd'hui, Vicente Huidobro 111
La nouvelle poésie allemande, Ivan Goll 113
Echos de l'Hôtel Drouot 116
etc... 136

Voir au dos les avantages et les primes réservés aux Abonnés.

PRIX NET : 6 francs français POUR TOUS PAYS

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
13, QUAI DE CONTI
PARIS (VIe)

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS

Siège social : 13, Quai de Conti, Paris

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

Le numéro : 6 francs français pour tous pays

Directeur : PAUL DERMÉE

DIRECTION & ADMINISTRATION : 13, QUAI DE CONTI, PARIS (VIe) CHÈQUE POSTAL N°

Correspondance, demandes d'abonnement, mandats et valeurs doivent être adressés à :

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU, 13, Quai de Conti, PARIS (VIe)

LIBRAIRES. — Commandes de numéros et retours doivent être adressés à notre dépositaire exclusif pour la VENTE AU NUMÉRO : Messageries littéraires, G. Hazard, 11, Rue Coetlogon, PARIS (VIe).

ABONNEMENTS

12 numéros : 70 francs français pour tous pays

La Revue paraît le 15 de chaque mois

AVANTAGES RÉSERVÉS AUX 1.000 PREMIERS ABONNÉS :

Par exception l'abonnement est **réduit** à 60 francs français pour les 1.000 premiers abonnés.

PRIMES RÉSERVÉES AUX SEULS ABONNÉS :

Gravures tirées sur papier de luxe, numéros spéciaux, quel qu'en soit le prix marqué.

Le Directeur reçoit le jeudi, de 3 à 5, à la Rédaction de la revue, 13, Quai de Conti.

*

Les ouvrages envoyés pour compte-rendu doivent être adressés impersonnellement à la Revue, en double exemplaire.

*

Reproduction et traduction des œuvres et illustrations publiées par « l'Esprit Nouveau » interdites pour tous pays, *citations du présent numéro autorisées avec indication de source.*

*

Les manuscrits ne sont pas retournés, les auteurs non avisés dans le délai de deux mois de l'acceptation de leurs ouvrages peuvent les reprendre au bureau de la Revue où ils restent à leur disposition pendant un an.

*

Les conditions actuelles de la librairie ne nous permettent *aucun service gratuit.*

BIBLIOPHILES :

" L'ESPRIT NOUVEAU " TIRE EN PLUS DE SON ÉDITION NORMALE

une Edition spéciale de Grand Luxe

Il est tiré avec art 100 exemplaires de GRAND LUXE, numérotés, justifiés.
LES TEXTES sont tirés sur fort VELIN TEINTÉ PUR FIL LAFUMA.
LES GRAVURES sont tirées sur fort VELIN TEINTÉ.
LES ÉPREUVES EN COULEURS sont tirées sur PAPIERS SPÉCIAUX.
LES GRAVURES ORIGINALES sur GRANDS PAPIERS DE FIL, VÉLINS OU VERGÉS.
Ces 100 exemplaires sont numérotés de 1 à 100 et portent
IMPRIMÉ, LE NOM DU SOUSCRIPTEUR

Le privilège du même numéro de série est garanti au souscripteur pendant toute la durée de son abonnement.

Cette édition comporte de plus :

DOUBLE SUITE DES GRAVURES ORIGINALES
» » » BOIS ORIGINAUX
» » » POCHOIRS, ÉTATS
QUADRUPLE SUITE DES ÉTATS DES TIRAGES EN COULEUR

En cours de publication, nous garantissons d'apporter à cette édition tous enrichissements et perfectionnements désirables, tenant à honneur d'en faire une magnifique collection d'une valeur bibliophile très importante, un objet unique.

*

N.-B. — Cette édition n'est pas mise dans le commerce. MM. les bibliophiles sont priés d'adresser directement le montant de leur souscription, soit 200 francs par an, à la Société d'Édition de l'Esprit Nouveau, 13, Quai de Conti, à Paris, pour les numéros de série de 3 à 100.

*

Par exception, en raison de leur particulière valeur bibliophilique, la souscription aux numéros de série 1 et 2, tirés sur fleur de forme, est de 1.000 francs pour l'année.

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

ÉDITIONS DE
L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL
DE 100.000 FRS.
SIÈGE SOCIAL
13, QUAI DE CONTI
PARIS

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS
SUR 130 PAGES

DIRECTEUR
PAUL DERMÉE

L'ESPRIT NOUVEAU *est la première Revue du monde consacrée à l'esthétique de notre temps, dans toutes ses manifestations.*

Faire comprendre l'esprit qui anime l'époque contemporaine; faire saisir la beauté de cette époque, l'originalité de son esprit; démontrer que cette époque est aussi belle que celles du passé où l'on voudrait avoir vécu.

Montrer l'esprit unitaire qui anime dans leurs recherches les différentes élites de notre Société.

Présenter, commenter clairement les œuvres, les recherches, les idées de ceux qui aujourd'hui conduisent notre civilisation.

ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE
PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE
LITTÉRATURE, MUSIQUE
ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR
LE MUSIC-HALL, LE CINÉMA, LE THÉATRE, LE COSTUME
LE LIVRE, LE MEUBLE, LES SPORTS
ESTHÉTIQUE DE LA VIE MODERNE

L'ESPRIT NOUVEAU EST LA PREMIÈRE REVUE DU MONDE
VRAIMENT CONSACRÉE
A L'ESTHÉTIQUE VIVANTE

DOMAINE DE L'ESPRIT NOUVEAU

Tout proclame l'avènement d'un esprit nouveau et tout fait pressentir que nous entrons dans une grande époque d'art et de littérature.

De nombreuses forces novatrices se font jour.

En peinture, en sculpture, en littérature, en musique, partout naissent des forces jeunes et ardentes, animées d'une soif de conquête.

Dans l'industrie et dans le génie civil, des acquisitions capitales annoncent une grande époque architecturale, et enfin le « style » de l'époque se dégage, pendant que l'architecture subit un temps d'éclipse totale.

Trop souvent les intentions des forces intellectuelles, leurs théories, les raisons et le but de leurs recherches ne sont pas assez clairement perçus, même par un public cultivé.

Aussi devez-vous être loyalement et complètement informé de tout ce qui se révèle dans le monde. Telle est la tâche qu'assume **L'ESPRIT NOUVEAU.** L'originalité de sa méthode sera, sur ce point, l'objectivité absolue ; nous ne donnerons que des documents approuvés par les intéressés : ce seront donc des éléments d'appréciation d'une valeur unique.

Nous commenterons, présenterons les œuvres sur lesquelles quelque malentendu ou quelque obscurité pourraient planer en raison des nouveautés esthétiques qu'elles contiennent.

Pour la peinture, nous nous occuperons surtout de ce qui s'est créé depuis Cézanne, en littérature depuis Mallarmé et Rimbaud, en musique depuis Wagner.

Notre revue d'esthétique débordera franchement les cadres traditionnels et s'annexera tous les domaines où se révèlent des tendances qui ont une importance considérable dans la vie moderne. Citons avec le théâtre : les concerts, les auditions, le music-hall, le cinéma, les cortèges, les sports, le costume, etc.

Les artistes plasticiens et littéraires en sont d'ailleurs très préoccupés aujourd'hui et il serait utile, tant pour eux que pour le public, d'étudier ces manifestations du point de vue esthétique. Les accoucher de leurs possibilités.

L'ESTHÉTIQUE MÉCANIQUE

Nul ne nie aujourd'hui l'esthétique qui se dégage des constructions de l'industrie moderne. De plus en plus les constructions industrielles, les machines s'établissent avec des proportions, des jeux de volumes et de matières tels que beaucoup d'entre elles sont de véritables œuvres d'art, car elles comportent le nombre, c'est-à-dire l'ordre. Or, les individus d'élite qui composent le monde de l'industrie et des affaires et qui vivent par conséquent dans cette atmosphère virile où se créent des œuvres indéniablement belles, se figurent être fort éloignés de toute activité esthétique ; ils ont tort, car ils sont parmi les plus actifs créateurs de l'esthétique contemporaine. Ni les artistes, ni les industriels ne s'en rendent assez compte : c'est dans la production générale que se trouve le style d'une époque et non pas, comme on le croit trop, dans quelques productions à fins ornementales, simples superfétations sur une structure qui, à elle seule, a engendré les styles. La rocaille n'est pas le style Louis XV, le lotus n'est pas l'art égyptien, etc...

L'avion et la limousine sont des créations pures qui caractérisent nettement l'esprit, le style de notre époque. Les Arts contemporains doivent également en procéder.

Il existe des quantités de revues littéraires ou artistiques, mais toutes sont l'expression d'un groupe ou d'un esprit individuel.

On peut citer des revues critiques plus ou moins bien faites, mais on s'y arrête au détail, au livre ou à la peinture en question.

ÉLABORATION D'UNE ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE

Mais l'**ESPRIT NOUVEAU** ne se limite pas à ce travail d'information sur les activités esthétiques d'aujourd'hui. Il ne se satisfera non plus de fournir des précisions sur les « intentions » de ceux qui créent.

L'esprit qui présidera aux travaux de cette revue est celui qui anime toute recherche scientifique. Nous sommes aujourd'hui quelques esthéticiens qui croyons que l'art a des lois comme la physiologie ou la physique. Contrairement aux métaphysiciens à qui manque un contact assez intime avec les faits esthétiques, nous ne voulons pas établir ces lois par déduction de quelque principe général précédemment posé. L'expérience de quelques siècles a démontré l'inanité de cette méthode. Au contraire, nous voulons appliquer à l'esthétique les méthodes mêmes de la psychologie expérimentale avec toute la richesse des moyens d'investigation qu'elle possède aujourd'hui : nous voulons en somme travailler à constituer une esthétique expérimentale.

Pour faire comprendre par un exemple d'ordre de vérité auquel on aboutit, nous citerons les résultats des recherches de l'un de nous sur la « Section d'Or ». La « Section d'Or » est un rapport mathématique fort simple. L'expérience de laboratoire a montré qu'elle a cette particularité de satisfaire nos exigences esthétiques. On a fait diviser aux sujets une

certaine longueur de façon à avoir les proportions les plus harmonieuses. La moyenne de centaines de résultats obtenus avec des personnes de tout rang social et de tout âge a donné la « Section d'Or ». D'autre part, la « Section d'Or » est une des mesures que se transmettaient fidèlement les artistes d'autrefois. Sa connaissance dispense le créateur de recourir sans cesse au goût. Ce n'est plus une règle, ainsi que nous l'avons démontré ; c'est une loi esthétique qui n'est d'ailleurs qu'une loi physique et mathématique perçue par notre sensibilité.

Nous dégagerons de nombreuses lois semblables et, d'elle-même, une esthétique expérimentale se constituera.

C'est pourquoi nous suivrons les travaux d'esthétique de laboratoire avec autant de curiosité que les expériences librement instituées dans leurs œuvres par les artistes, littérateurs, peintres, musiciens, ingénieurs.

***

AUX AMATEURS D'ART ET DE LITTÉRATURE, L'**ESPRIT NOUVEAU** servira d'initiation aux productions modernes. Il expliquera les idées qui dirigent les créateurs d'aujourd'hui.

Paraissant sur 130 pages, abondamment documenté, illustré dans chaque numéro d'environ 50 reproductions en noir et en couleurs, l'**ESPRIT NOUVEAU** sera une encyclopédie de l'art et de la littérature contemporaine dans tous les pays.

***

PEINTURE

Beaucoup de personnes, peu satisfaites par les plaisanteries des journalistes ou par les dithyrambes des partisans, se demandent avec inquiétude : « Qui nous expliquera ce que c'est que le Cubisme », « l'Orphisme », « le Purisme ».

« En qui exactement Cézanne est-il précurseur de tout le mouvement « moderne ? Que veulent Derain et Matisse, Picasso et les nouveaux « venus ? »

« Pourquoi ne se soumettent-ils pas à la représentation des apparences ? Tant de maîtres du passé l'ont bien fait ?

« Y aurait-il des idées qui vivent et meurent en esthétique, comme « en morale ou en politique ?

« Et l'art nègre ?

« Enfin de quelle importance sont les travaux de ces chercheurs ; dans l'art français, puis dans l'art mondial ?

Nous répondrons à ces questions et à mille autres, par la voix des plus autorisés.

Nous donnerons des croquis, des schémas, des principes de classement, des filiations.

***

POUR LA LITTÉRATURE, il en ira de même : « Quelle fut la leçon de Rimbaud, de Mallarmé, précisément et techniquement ?

« L'action des littératures d'Extrême-Orient ? l'évolution et la découverte d'Apollinaire ? Son écho ? Les futuristes. L'unanimisme et sa doctrine, ses œuvres, ses ramifications, son évolution, etc., etc.

« Quelle est la position de Claudel, d'Anatole France, des néo-classiques par rapport à l'esprit nouveau ? Et celle des aînés qui persévèrent : Suarès, Paul Fort, etc.

Nous présenterons enfin les tendances du nouveau roman, de la nouvelle poésie, du nouveau théâtre, etc.

Pour la musique, il en ira de même et nos informations seront des plus abondantes, avec nombreux exemples musicaux.

D'ailleurs, cet aperçu qu'ici nous donnons surtout du point de vue français, sera inspiré du même esprit pour chaque pays.

Nous ferons faire pour chaque personnalité marquante des « dépositions esthétiques » sur leurs conceptions, ainsi que des aperçus des divers mouvements de chaque civilisation. Cette partie de la Revue sera largement documentée et donnera enfin un tableau de la production esthétique internationale.

***

A CEUX QUI ACHÈTENT des tableaux, des sculptures, des livres destinés à devenir rares et recherchés, aux éditeurs d'art et aux directeurs de galeries, à tous les collectionneurs, enfin, **L'ESPRIT NOUVEAU** rendra ce précieux service de signaler dès leur naissance toutes les individualités de valeur qui ne tarderont pas à prendre une place brillante dans notre civilisation

Grâce à nous, nos lecteurs seront informés avant quiconque de l'apparition des valeurs nouvelles à l'horizon esthétique.

***

AUX ESTHÉTICIENS, **L'ESPRIT NOUVEAU** fournira la large documentation contemporaine dont ils ont besoin, si bien que leurs méditations ne seront plus forcément limitées au passé, faute d'informations sûres et contrôlées sur notre époque. Ce contact direct avec la vie, avec l'éternelle jeunesse de la création humaine sera certainement goûté de beaucoup d'entre eux. Nous serons un champ d'expérience perpétuel où ils pourront faire leurs observations sur « le vivant »

***

AUX CRÉATEURS, PEINTRES, MUSICIENS, ÉCRIVAINS, nous fournirons l'occasion de s'expliquer, de faire valoir leurs idées, leurs intentions Or, le plus souvent, ils s'ignorent entre eux. Nous les ferons donc s'entre-connaître et ce sera déjà un grand résultat.

Nous les ferons bénéficier tous des recherches et méditations esthétiques de tel ou tel. On a vu plusieurs fois des idées naître dans un art par extrapolation, par généralisation de celles déjà mises en œuvre dans un autre art. C'est ce qui fait la grande unité des belles époques. Nous y travaillerons.

Mais, ce n'est pas tout, il y a des recherches d'esthétique de laboratoire et de bibliothèque qui peuvent avoir la plus grande importance pour les créateurs : il arrive aux savants de retrouver des documents, des idées, des lois esthétiques qu'il serait précieux de remettre en circulation.

Nous ne citerons, comme exemples, que la « Section d'Or » ou les recherches sur les poésies primitives ou médiévales.

Or, créateurs et savants vivent dans deux mondes différents.

Nous établirons une communication, cette fois au profit des créateurs.

Nous leurs ferons connaître les travaux des savants et des penseurs.

***

AUX INGÉNIEURS, INDUSTRIELS, nous ferons connaître que leurs travaux constituent un apport considérable dans l'évolution de l'époque.

***

SERVICES RENDUS A NOTRE TEMPS

Par cette action incessante, nous aiderons l'art et la littérature dans leur développement. Nous contribuerons à maintenir la suprématie de l'idée, de l'intelligence, sur les tendances de chaque individu. Nous aiderons à l'organisation de la grande époque que tout annonce.

D'autre part, par nos exposés, par nos mises au point, par nos éclaircissements, nous ferons l'éducation rapide du public français et mondial et nous réduirons au strict minimum la période d'attente, la quarantaine avant l'entrée dans l'estime, la notoriété ou la gloire, imposée à tout créateur.

L'art y gagnera plus d'éclat, plus de puissance et plus de rayonnement. Quant à nos lecteurs, qu'ils soient peintres, musiciens, littérateurs, esthéticiens, techniciens, amateurs éclairés, **L'ESPRIT NOUVEAU** leur rendra le signalé service de les enrichir et de leur faire comprendre l'esthétique d'aujourd'hui.

Un Numéro : 6 Fr.
Un An : 70 Fr.
francs français
pour tous pays

L'ESPRIT NOUVEAU

RÉDACTION
ADMINISTRATION
13, QUAI DE CONTI, 13
PARIS (6e)

DONNERA
DANS CHACUN DE SES NUMÉROS

1. *Une étude d'esthétique scientifique apportant des résultats expérimentaux indiscutables.*
2. *Des études sur les grandes personnalités de la peinture, de la littérature.*
3. *Des analyses de l'apport esthétique de l'Ingénieur et en particulier des manifestations constructives de la vie industrielle.*
4. *Des opinions justifiées sur telle ou telle question d'esthétique actuelle.*
5. *Des tableaux d'ensemble sur l'esthétique, de groupes, d'écoles, de mouvements.*
6. *Des études constructives sur l'esthétique des nouveaux arts (ciné, music-hall, cirque, etc...).*
7. *Des enquêtes, des monographies de revues, etc.*
8. *Des pensées de grands créateurs anciens : Vinci, Poussin, Ingres, Cézanne, etc., d'esthéticiens littéraires, musicaux, etc.*
9. *Des analyses très étendues de tout ce qui se publie dans les livres et dans les revues du monde entier sur l'esthétique. Notre documentation devra permettre à chacun de se tenir au courant par la seule lecture de* **L'ESPRIT NOUVEAU.**
10. *Des chroniques françaises ou étrangères, très nombreuses et tenues par les personnalités les plus qualifiées, présenteront les œuvres d'art et de littérature d'esthétiques particulièrement intéressantes. Ces rubriques présenteront donc l'esthétique s'exprimant par des œuvres.*
11. *Des échos, un agenda, etc., fourniront de copieux renseignements qui échappent aux cadres traditionnels d'une revue.*

L'ESPRIT NOUVEAU formera chaque année quatre forts volumes format in-8 (25 × 17 cm.) illustrés de plus de 600 reproductions, dont 20 hors-textes en couleurs, sans compter des pochoirs, eaux-fortes, gravures sur bois, etc., qui auront une valeur de collection considérable.

L'ESPRIT NOUVEAU *constituera la documentation la plus complète et la plus sûre sur les lettres et les arts contemporains dans tous les pays.*

L'abonnement, qui est de 70 francs pour tous pays, sera plusieurs fois remboursé par nos primes : en gravures tirées sur papier de luxe, dont ne bénéficieront pas les acheteurs au numéro. En outre, ils recevront, sans augmentation, les numéros spéciaux, quel qu'en soit le prix marqué. (Demandez l'annonce spéciale de l'édition de luxe).

L'ABONNEMENT SERA RÉDUIT A 60 FRANCS POUR LES 1000 PREMIERS SOUSCRIPTEURS.

Prière d'adresser les souscriptions à l'adresse suivante :

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU, 13, QUAI DE CONTI - PARIS

“ L'ESPRIT NOUVEAU ”

Il y a un esprit nouveau : c'est un esprit de construction et de synthèse guidé par une conception claire.

Quoi qu'on en pense, il anime, aujourd'hui, la plus grande partie de l'activité humaine.

Né dans quelques fortes individualités au XIXe siècle — époque de préparation, donc époque de trouble — l'esprit nouveau mène, à l'heure présente, toutes les élites : les élites des arts et des lettres, aussi bien que les élites des sciences et de l'industrie. La société, elle-même, tend enfin, à s'organiser selon l'esprit nouveau.

Ainsi que le montre l'histoire, les forces libérées en des siècles de bouillonnement et de désordre, se conjuguent un beau jour et s'orientent pour un effort commun. Et nous voyons alors surgir les grandes époques.

Une grande époque vient de commencer, car toutes les formes de l'activité humaine s'organisent enfin selon le même principe.

L'esprit de construction et de synthèse, d'ordre et de volonté consciente qui se manifeste de nouveau, n'est pas moins indispensable, qu'on le sache, aux arts et aux lettres, qu'aux sciences pures ou appliquées ou qu'à la philosophie.

Que serait un génie sans esprit constructif ? Il ne pourrait rien réaliser de ses inspirations ! Il ne laisserait point de chefs-d'œuvre comme témoignages. Il passerait sans laisser de traces.

Nous voulons, au contraire, affirmer avec force que l'esprit constructif est aussi nécessaire pour créer un tableau ou un poème que pour bâtir un pont.

Bien mieux : nous affirmons la nécessité des systèmes esthétiques pour les créateurs.

L'art, comme la science, comme la philosophie, c'est l'ordre mis par l'homme dans ses représentations. Il n'y a pas d'œuvre d'art sans système esthétique plus ou moins conscient, plus ou

moins élaboré chez celui qui l'a créée, comme il n'y a pas de travail scientifique ou philosophique auquel n'ont présidé des conceptions systématiques plus ou moins avouées, des hypothèses plus ou moins dégagées. Les systèmes esthétiques, scientifiques, philosophiques sont des édifices, des constructions qui mettent en œuvre des matériaux déterminés.

La réflexion du créateur doit porter tant sur la construction qu'il veut élever que sur les matériaux qu'il veut mettre en œuvre.

*
* *

Mais cet esprit nouveau qui n'existe encore que chez quelques-uns — les meilleurs — dans les arts et dans les lettres, il faut l'aider à triompher d'une manière éclatante. On peut hâter l'évolution par une intervention bien calculée. Nous devons sortir certaines vérités de la pénombre et leur permettre d'agir de toute leur force efficace en les plaçant en pleine lumière.

Puisque nous nous occuperons surtout ici d'esthétique, voici ce que nous nous proposons de faire pour notre part :

Préciser d'abord la position propre et les idées directrices de chacun des créateurs d'aujourd'hui. Les analyser, en souligner la force et ou faiblesse, ce qu'elles ont d'exceptionnel ou de général. Mettre ainsi un peu d'ordre dans notre panorama esthétique.

Analyser les œuvres de maintenant pour y montrer l'existence de plus en plus affirmée de l'esprit constructif ; d'autre part, faire bien comprendre ce qu'il est en en faisant saillir les caractères les plus marquants dans les chefs-d'œuvre du passé.

Enfin, faire connaître les résultats de l'esthétique expérimentale qui, de jour en jour, montre plus clairement les rapports étroits qui unissent l'homme à la nature.

Par ce côté encore, les arts et les sciences se touchent étroitement.

Aussi faut-il qu'un contact possible et indispensable s'établisse entre le monde des arts, des lettres, d'une part, et d'autre part, le monde des sciences et de l'industrie (sciences appliquées). L' " Esprit Nouveau " fait de ce rapprochement un des articles les plus importants de son programme.

Travailler à la synthèse des diverses activités de l'heure présente c'est travailler à l'avènement de l'esprit nouveau.

" L'ESPRIT NOUVEAU ".

L'Esthétique Nouvelle et la Science de l'Art

Lettre au Directeur de l'ESPRIT NOUVEAU

par Victor Basch

***

Monsieur,

Vous m'avez demandé d'exposer aux lecteurs de L'ESPRIT NOUVEAU, Revue internationale d'Esthétique, la façon dont j'entendais et j'enseignais l'esthétique et la science de l'art. Je me rends très volontiers à votre désir en vous félicitant de votre entreprise et en prévenant vos lecteurs que, dans les quelques pages que je leur donnerai, je serai nécessairement cursif et incomplet.

I

L'esthétique est une science très ancienne. Dès que les philosophes ont tenté de reconstituer par la pensée le monde extérieur et le monde intérieur, dès qu'ils ont voulu ramener la multiplicité vertigineuse des phénomènes à un petit nombre de concepts capables de les expliquer, ils ont distingué, à côté des catégories du Vrai et du Bien, la catégorie du Beau. Ce Beau leur apparaissait comme une réalité dernière, comme une essence, comme une Idée et les premiers esthéticiens — les esthéticiens de l'Inde, les esthéticiens grecs : Platon, Aristote, Plotin et, longtemps après eux, les esthéticiens métaphysiciens de l'Allemagne : Hegel, Vischer, etc. — se sont efforcés avant tout de déterminer en quoi consistait l'Idée du Beau en la différenciant des Idées du Vrai et du Bien. La première forme de l'esthétique fut donc la forme métaphysique.

Puis, à mesure que la réflexion philosophique s'approfondit, on se rendit compte que le Beau n'était pas seulement une réalité dernière, une essence, se cristallisant dans des phénomènes

extérieurs, une Idée objective, dans le sens platonicien du mot, mais qu'au moins en partie il était créé, modelé, sculpté par l'esprit. Ainsi on fut amené à se demander quelles activités particulières de cet esprit, ou, pour parler avec l'Ecole, quelles facultés spécifiques présidaient à la création et à l'élaboration de l'idée du Beau. Après bien des recherches et des tâtonnements, Kant statua que l'activité esthétique résidait essentiellement dans le *jugement* (Untheilskraft) : un objet est beau, non parce qu'il incarne d'une façon particulière l'une des essences dernières des choses, mais parce qu'en l'appréhendant et en l'élaborant intellectuellement, nous le soumettons aux formes de la faculté de juger, distinguée à la fois de l'entendement, faculté des concepts, et de la raison, faculté des Idées. La véritable question, la seule question que doivent se poser les esthéticiens, c'est de savoir si, en jugeant qu'un objet est beau, sublime, gracieux, etc., nous pouvons demander légitimement que notre jugement soit universellement et nécessairement partagé. De la sorte, après avoir été métaphysique, l'esthétique, avec Kant, devient une logique.

Ensuite, on n'a pas pu ne pas s'apercevoir que s'il était légitime de considérer le Beau comme dû, au moins en partie, au travail immanent de notre esprit, il était illégitime de réduire ce travail à la seule faculté de juger. On considéra l'activité esthétique comme un processus psychique en général et on tenta de discerner les différents éléments qui y participaient, de déterminer si et comment intervenaient, dans l'acte esthétique, le sentiment, la mémoire, l'imagination, l'entendement proprement dit et la raison. En d'autres termes, on soumit le Beau à l'analyse psychologique, si bien qu'après avoir été métaphysique et logique, la méthode appliquée à l'esthétique devient proprement psychologique. Et je n'ai pas besoin de citer tous les esthéticiens anglais, français et allemands qui, depuis Burke jusqu'aux psychologues contemporains, collaborèrent à cette tâche.

Qu'ajoutèrent à l'œuvre ainsi accomplie les esthéticiens contemporains ? En quoi consiste ce que nous appelons l'esthétique nouvelle ? Voici.

Lorsque nous nous trouvons devant un objet, que cet objet soit d'ailleurs un objet de la nature ou qu'il soit dû à l'art, et

que nous appelions cet objet beau, sublime, joli, gracieux, charmant, etc., les esthéticiens contemporains affirment qu'il faut distinguer, avant tout, *l'attitude* particulière que nous prenons en face de cet objet des qualités qui résident dans cet objet. Cette attitude de notre esprit, la façon dont nous envisageons l'objet pour le rendre esthétique, émane et dépend de nous et non pas de l'objet : si nous nous refusons à la vision esthétique, il n'y a ni beauté, ni laideur, ni sublime, ni grâce, ni charme. La première démarche donc qui s'imposait aux esthéticiens était de déterminer en quoi résidait l'attitude esthétique, et la plupart d'entre eux s'accordent aujourd'hui à la faire consister dans la *contemplation désintéressée.* Pour qu'un objet entre dans la sphère esthétique, il faut en quelque sorte le déraciner, le détacher de la réalité et ne le considérer que comme devant vivre dans la contemplation. Cette contemplation ne suffit pas pour rendre l'objet beau, laid, sublime, gracieux, etc. La beauté, la laideur, le charme, la grâce dépendent, non pas de nous, mais de l'objet. Mais, pour que l'objet puisse nous apparaître comme beau, laid, gracieux, etc., il faut que nous le détachions de la réalité, il faut que nous en ayons l'intuition, il faut que nous en prenions comme le calque, il faut que nous le contemplions. L'une des conquêtes importantes de l'esthétique nouvelle est cette distinction essentielle entre ce qui est esthétique et entre les spécifications de ce qui est esthétique : beau, laid, sublime, etc.

Cette première distinction faite, tournons-nous vers l'objet que nous faisons vivre dans la sphère esthétique, c'est-à-dire que nous contemplons, et demandons-nous quels sont les différents facteurs qui se révèlent à nous dans cette contemplation. Ces facteurs, la majorité des esthéticiens contemporains les réduisent à trois : les *facteurs directs,* les *facteurs formels* et les *facteurs associés.*

Et, tout d'abord, quel que soit l'objet de la nature ou de l'art que nous contemplions, que ce soit une plante, un arbre, une toile, un buste, le chant d'une voix, un morceau d'orchestre (car la contemplation est, bien entendu, auditive aussi bien que visuelle), l'élément premier et irréductible de l'impression que nous éprouvons est une sensation : sensation de lumière, sensation de couleur, sensation auditive, et, en décom-

posant et en analysant plus profondément ces impressions : sensation motrice, sensation musculaire, etc. Ce facteur direct, l'ancienne esthétique a prétendu l'éliminer dédaigneusement du domaine de la beauté et l'a rejeté dans cette sphère des facultés inférieures qui non seulement, d'après elle, ne contribue pas à l'impression esthétique proprement dite, mais qui encore en obscurcit et contamine la pureté. C'est ici qu'intervient l'esthétique nouvelle pour affirmer que l'impression esthétique est inconcevable sans ce facteur direct, que tout objet de la nature et toute œuvre d'art, quelque vastes et quelque complexes qu'ils soient, quelque appel qu'ils fassent à nos facultés supérieures, n'existent que par et dans la sensation. Le ciel matinal et printanier avec son clair azur, la mer innombrable, la forêt profonde aussi bien que la Transfiguration de Raphaël, les Nuits de Michel-Ange, les Symphonies de Beethoven sont avant tout des taches de couleur et des sons. Enlevez ces taches et ces sons, toute beauté, tout sublime, toute grâce s'évanouissent instantanément. Par conséquent, la première tâche de l'esthéticien consiste à étudier les sensations lumineuses, les sensations colorées, les sensations auditives avec les sensations motrices et les sensations musculaires qui les accompagnent et les nuancent. On voit immédiatement quel champ immense s'ouvre à l'esthétique nouvelle et comment, au lieu d'emprunter tout d'abord, comme l'esthétique ancienne, à la métaphysique, à la logique et à la psychologie des facultés supérieures, c'est à la physique et à la physiologie qu'elle s'adresse. La première science auxiliaire de l'esthétique est la psychologie physiologique, telle que l'ont entendue les Johannes Müller, les Weber, les Fechner et les Wundt.

Mais ce facteur direct, composé uniquement de sensations, ne constitue pas à lui seul même la zone superficielle de l'objet esthétique. L'objet de la nature ou l'objet d'art ne suscite pas seulement en nous des sensations lumineuses, colorées, auditives, motrices et musculaires, mais ces sensations sont groupées, ordonnées d'une certaine manière. Ce groupement, cette ordonnance constituent *la forme* de l'objet. Ce qui frappe avant tout notre sensorium en face du ciel, de la toile, du groupe, du chant, c'est bien la sensation lumineuse, colorée, auditive et c'est elle qu'il faut étudier tout d'abord. Mais ensuite, ces

sensations se combinent, s'harmonisent et se projettent les unes dans l'espace, les autres dans le temps. Contrairement à ce que pense le commun, nous ne *voyons* pas les lignes et les formes, nous les créons en combinant des sensations visuelles avec des sensations tactiles et des sensations motrices et des sensations musculaires. Mais cette création, grâce à une longue expérience héréditaire, est si rapide, si instantanée que nous ne nous apercevons plus de l'acte que nous accomplissons et que nous croyons voir cette forme alors qu'en réalité nous la créons. L'esthétique moderne, après l'étude des sensations immédiates, entreprend donc celle de la *forme* des sensations. En dernière analyse, tous les objets de la nature, toutes les œuvres plastiques — monument, groupe, toile, — toutes les œuvres musicales – chant isolé d'une voix, tumulte innombrable de l'orchestre — se réduisent à des rapports, à des lignes, à des formes géométriques. Et la seconde démarche de l'esthéticien consiste, après avoir étudié les sensations isolées et comme nues, d'essayer de démêler les rapports, les formes qui, depuis que les hommes ont appris à contempler, ont enchanté leurs yeux et leurs oreilles et de les distinguer de celles qui les ont affectés péniblement.

En même temps, les esthéticiens modernes ont remarqué que ces exertions primordiales de l'activité esthétique — sensations lumineuses, colorées, auditives, motrices, musculaires et perception de rapports et de formes — exerçaient une influence profonde sur notre sensibilité affective, nous impressionnaient agréablement ou désagréablement, nous exaltaient ou nous déprimaient, nous tendaient ou nous détendaient, nous causaient du plaisir ou de la peine, en un mot, étaient accompagnées de sentiments. Sans doute, les anciens théoriciens, nous l'avons dit, n'avaient pas méconnu le rôle que joue, dans l'impression esthétique, le sentiment. Mais n'ayant pas tenu compte, dans l'impression esthétique, des éléments sensoriels et formels qui en constituent comme l'armature, n'ayant envisagé l'activité esthétique que comme une manifestation des facultés supérieures de l'esprit, ils avaient fait naturellement du sentiment l'accompagnement émotionnel de ces facultés supérieures, l'avaient envisagé comme quelque chose de complexe, de subtil, en d'autres termes l'avaient

intellectualisé. Pour Kant, par exemple, le sentiment esthétique est uniquement le retentissement émotionnel du jugement esthétique. Un objet est beau lorsque nous avons jugé que le plaisir qu'il nous cause peut être universellement partagé, et le sentiment esthétique véritable est le sentiment causé par la conscience de cette universalité. L'esthétique contemporaine ne conteste pas que la conscience de cette universalisation puisse être un élément de l'impression esthétique, mais elle prétend qu'avant d'étudier le sentiment accompagnant le jugement, il faut étudier préalablement les sentiments accompagnant les sensations et la perception formelle dont l'ancienne esthétique avait répudié l'étude. Et, de ce chef, un domaine de recherches nouvelles, extrêmement délicates et intéressantes, s'est ouvert à l'esthétique contemporaine.

Facteurs directs et facteurs formels n'épuisent pas l'objet contemplé esthétiquement. Jusqu'à présent, nous n'avons que des taches lumineuses et colorées, des sons, des lignes et des formes. A ces taches, à ces formes, à ces sons, — que ces sons soient des sons musicaux ou des sons constituant des paroles — nous *associons* des idées. Tel objet de la nature est le ciel, tel autre la mer, un troisième un pré. Telle œuvre d'art nous révèle un paysage, des hommes et des femmes ; telle autre des sentiments : tristesse, mélancolie, joie ; telle autre enfin des idées baignées dans des sentiments, renforcés, intensifiés par des émotions. Tout cela, contrairement à ce que l'on imagine, ne ne nous est pas donné, mais est créé par nous. Une orange, dit Fechner, n'est pas autre chose qu'une tache jaune d'une forme déterminée à laquelle l'expérience nous a appris à associer des sensations d'odorat et de saveur. Il en est tout de même des objets représentés par l'architecte, le sculpteur, le peintre, le musicien, le poète, le danseur et le mime. La signification de l'objet de la nature, l'objet de la représentation artistique est ajouté par notre esprit à la sensation et à la perception de la forme, elle est forgée par nous. Par conséquent, tout objet de la nature contemplé esthétiquement et tout objet d'art est constitué comme par trois zones dont il faut tenir un compte égal et qu'il faut étudier successivement en commençant, comme il convient, par la zone inférieure pour aller, de part en part, jusqu'à la zone supérieure.

L'esthétique contemporaine, telle que je viens d'en esquisser sommairement quelques-uns des traits essentiels, emploie cette méthode génétique qui, depuis que Darwin l'a appliquée au problème de l'origine des espèces, a renouvelé toutes les sciences et qui, à y regarder de près, n'est pas autre chose que l'application de la méthode historique aux phénomènes organiques, psychologiques et sociaux. Elle consiste non pas à réduire le supérieur à l'inférieur, mais à remonter de l'inférieur au supérieur en passant par toutes les étapes qui séparent l'un de l'autre. C'est ainsi que les esthéticiens contemporains ne proscrivent aucune des méthodes qu'ont employées leurs prédécesseurs. Ils savent que, lorsque nous nous trouvons devant un objet de la nature et une œuvre d'art, et que nous essayons de les dominer et de les comprendre, tout le réseau de nos facultés joue : la mémoire, l'imagination, l'association des idées, l'entendement proprement dit et la raison ordonnatrice, formatrice et génératrice d'idées. Ils reconnaissent ainsi la part qu'il faut faire dans le processus esthétique à la psychologie introspective, à la logique et à la métaphysique. Mais ils croient qu'avant d'étudier l'apport, dans ce processus, des facultés dites supérieures et pour étudier cet apport d'une façon complète et précise, il faut commencer par l'apport des facultés dites inférieures — sensations, sentiment des sensations, perception des formes élémentaires — sans lequel le phénomène esthétique total ne saurait se produire.

Cette conception génétique a nécessairement amené les esthéticiens contemporains à commencer leurs recherches non plus, comme l'avait fait l'esthétique ancienne, par l'étude des vastes spectacles de la nature et d'œuvres d'arts complexes — un temple, une cathédrale, un groupe, une toile à personnages nombreux, une épopée, une tragédie, un roman —, mais par l'étude de formes relativement simples — lignes, figures géométriques, consonances et dissonances — que l'on retrouve dans tous les vastes spectacles et dans toutes les œuvres d'art complexes. Ils savent que ces formes simples ne constituent pas le tout ni l'essentiel de la contemplation esthétique, mais ils affirment que cependant ils en constituent l'élément premier et que, par conséquent, c'est par leur analyse qu'il faut commencer.

Pour opérer ces analyses et pour les rendre aussi précises et aussi minutieuses que possible, les esthéticiens contemporains ne se sont plus fiés à la méthode psychologique d'introspection dont avait usé l'esthétique ancienne. Mais, tout en ne répudiant pas la méthode d'introspection et tout en sachant qu'il faut toujours revenir à elle, ils ont eu recours, depuis les mémorables travaux de Fechner, à la méthode expérimentale. Je n'ai pas ici la place pour entrer dans le détail de cette méthode, pour en examiner les procédés particuliers — méthode de choix et de construction, étude des objets usuels, méthodes d'expression et d'impression, etc. Ce qu'il importe de retenir, c'est que l'esthétique contemporaine dispose de procédés pour mesurer l'intensité des sensations et des sentiments esthétiques élémentaires; pour distinguer nettement entre ce qui, dans l'impression esthétique totale, émane directement et spontanément de la sensation et ce que les associations et la pensée ajoutent à ces facteurs directs; c'est qu'elle a essayé de déterminer les éléments constitutifs des phénomènes esthétiques les plus simples qui suscitent, chez le plus grand nombre de spectateurs, des sentiments de plaisir et de déplaisir identiques. Sans doute, les résultats ainsi obtenus paraissent peu certains et semblent pauvres et frustes à côté de ceux que visait l'esthétique ancienne. Mais il est incontestable que si l'esthétique a la prétention de devenir une science, il faut qu'elle substitue aux impressions subjectives des notions objectives, contrôlables et mesurables. La voie qui s'ouvre ainsi aux recherches sur le Beau et les autres catégories esthétiques est à peine frayée encore. Raison de plus pour que les chercheurs jeunes et hardis s'y engagent. L'avenir démontrera si la route mène au but visé. Un grand nombre d'esthéticiens demeurent sceptiques. Mais le seul moyen de s'en rendre compte, c'est de la parcourir et de se servir, pour cela, de tous les instruments que la science moderne a mis à notre disposition. Si la tentative échoue, l'échec même sera un enseignement : comme l'a dit Kant, « avoir la science de son ignorance » est un pas décisif dans la voie de la vérité.

(A suivre.)

Victor Basch.

Professeur d'Esthétique et de Science de l'Art à la Sorbonne.

NOTES SUR L'ART DE SEURAT

A une époque où il est de plus en plus à la mode de dénier aux peintres le droit d'avoir des théories, à un moment où tant de gens s'efforcent de nous convaincre qu'il faut peindre en se fiant à son seul instinct, « comme l'oiseau chante », il paraît particulièrement attachant d'évoquer la mémoire du grand Seurat. Nul, en effet, plus que lui n'éprouva le besoin de voir clair en lui-même, et s'étant fixé un but de choisir longuement les moyens les plus sûrs pour y parvenir. Déjà, lorsqu'il débuta, les grandes traditions du passé étaient perdues, l'individualisme commençait à apparaître et nul ne pouvait plus s'appuyer sur des certitudes matérielles disparues et qui d'ailleurs, ayant donné tout ce qu'elles pouvaient donner, se trouvaient sans pouvoir et n'étaient plus capables d'offrir un soutien suffisant aux désirs nouveaux qui commençaient à hanter les générations nées vers 1840. L'esprit moderne en effet venait d'apparaître, annoncé par Ingres. Quelques artistes s'apercevaient qu'il fallait, s'ils voulaient éviter de répéter des formules désormais sans vie, prendre devant la nature comme devant la toile, une attitude nouvelle, et l'ayant adoptée inventer des moyens nouveaux permettant de s'exprimer logiquement. Seurat, l'un des premiers — le premier peut-être — fut tourmenté par ce problème et s'efforça de le résoudre. Toute sa vie trop courte fut consacrée à cette tâche qu'il mena à bien, grâce à de patientes et continuelles recherches où son cerveau eut autant de part que son instinct.

Par là, l'œuvre de Seurat est le meilleur et le plus catégorique démenti donné à ceux qui vont prêchant la suprématie de l'instinct et qui, dernièrement encore, tentaient de nous faire croire à l'inconscience d'un Renoir, après nous avoir représenté Cézanne comme un forcené couvrant furieusement des toiles et livré à tous les hasards d'un génie aveugle. Pour ces romantiques impénitents, tout ce qui est réfléchi est froid, tout ce qui est ordonné est ennuyeux, et la raison est le plus haïssable des dons.

Seurat eût sans doute été sévèrement jugé par quelques esthètes échevelés, si le prestige que le temps a conféré à son œuvre ne le mettait à l'abri et au-dessus des querelles. Il a pourtant prouvé, s'il était encore nécessaire de le prouver, que le fait de garder son sang-froid devant la toile et de dominer toujours sa sensibilité est la seule attitude qui puisse mener à des œuvres sereines, dépassant l'accidentel et assez profondément humaines pour trouver toujours le chemin de notre cœur.

***

Notre génération, blasée sur toutes les audaces, est mal préparée à comprendre combien Seurat fut pour son époque extraordinairement novateur en son isolement. Lorsqu'il commença à peindre, en effet, les premiers impressionnistes venaient d'apparaître, enivrés de lumière, désarmés devant la nature, livrés à tous les désordres de la sensation exprimée sans contrôle. Cézanne encore inconnu, ou à peu près, ébauchait à peine la formidable tâche qu'il avait entreprise. Quant aux autres, ils se contentaient de répéter pieusement des formules périmées et d'appliquer des recettes désormais sans vertu. On était à cette minute trouble où la nuit est déjà à moitié évanouie et où pourtant l'aube n'est pas tout à fait venue. Il est nécessaire de s'en souvenir si l'on veut saisir toute l'originalité de l'œuvre de Seurat comme aussi tout le courage qu'il fallut pour l'entreprendre et la mener à bien.

Nous tenons aujourd'hui pour une vérité banale le fait de savoir que le tableau est un monde spécial, ayant ses lois propres, sa vie particulière, complètement indépendants de l'imi-

tation. Au temps de Seurat cette proposition était une extraordinaire découverte et tout l'art moderne devait en découler. Seurat fut l'un des premiers avec Cézanne à éprouver le besoin d'organiser des sensations, de les faire passer de l'accidentel à l'éternel; pour y arriver il s'aperçut rapidement de la nécessité de *recréer* au lieu de copier, et de découvrir des équivalences permettant d'incorporer dans une surface à deux dimensions un monde à trois dimensions, sans trouer la toile. Ayant posé le problème, il chercha à le résoudre logiquement et pour y arriver s'efforça d'abord de découvrir des moyens d'expression. Ces moyens sont indiqués dans l'article de Lucie Cousturier, qui résume d'après Jules Christophe la théorie de Seurat : « L'art c'est l'harmonie ; l'harmonie c'est l'analogie des contraires (contrastes), l'analogie des semblables (dégradés), de ton, de teinte, de ligne ; le ton, c'est-à-dire le clair et le sombre ; la teinte, c'est-à-dire le rouge et sa complémentaire le vert, l'orangé et le bleu, le jaune et le violet ; la ligne, c'est-à-dire les directions sur l'horizontale. Les diverses harmonies sont combinées en calmes, gaies et tristes ; la gaieté de ton, c'est la dominante lumineuse ; de teinte, la dominante chaude ; de ligne les directions montantes ; le calme de ton, c'est l'égalité du sombre et du clair, du chaud et du froid pour la teinte, de l'horizontale pour la ligne. Le triste du ton c'est la dominante sombre ; de teinte, la dominante froide, et de ligne, les directions abaissées. »

Seurat expérimenta sa théorie, d'ailleurs beaucoup plus complexe que ce résumé, en se bornant d'abord au ton, c'est-à-dire au blanc et au noir. Ce fut l'époque de ces dessins au crayon Conté sur des feuilles de papier Ingres, où il chercha à obtenir le maximum d'expression par le voisinage et le plus ou moins d'étendue des surfaces claires ou sombres. Chaque dessin fut une expérience nouvelle et renforça ses certitudes en même temps qu'il augmentait ses progrès dans le langage des formes et lui faisait découvrir une géométrie vivante extrêmement neuve, dont profita toute l'école moderne. Lorsque ses expériences sur le ton l'eurent convaincu de la réalité de ses découvertes, il envisagea leurs conséquences et put logiquement les étendre au chromatisme. Pour plus de sûreté, il employa le procédé de la division des couleurs, comme plus susceptible

d'être appliqué à coup sûr et d'éviter tout tâtonnement comme toute erreur.

Ainsi nous retrouverons chez Seurat ce désir de certitude, ce besoin de méthode et cette salutaire crainte des synthèses hâtives insuffisamment préparées par l'analyse. Avant tout il veut se donner un métier, et par métier, il entend un moyen de s'exprimer sans hésitations ni repentirs. Il entend que toujours son cerveau dirige sa main, la conduise et la protège contre les défaillances visuelles. Il sait ce qu'il veut, il veut savoir où il va et refuse de se laisser à aucun moment conduire par la toile. Par là, il se dresse presque isolé, très loin en tout cas des impressionnistes, qui vont photographiant agréablement des sensations, livrés à tous les hasards et ignorant les conditions les plus essentielles de l'organisation d'un tableau.

Seurat, lui, n'a jamais oublié que le seul but de la peinture était de faire des tableaux dans le sens que Ingres donnait à ce mot, c'est-à-dire des architectures vivantes, organisées selon des lois éternelles et issues d'une mathématique supérieure où l'intuition et la raison se complètent et se soutiennent. Ses toiles sont construites sans une défaillance en fonction du cadre qui les renferme, et selon des rapports de lignes, de couleur et de ton qui concourent à lui assurer son maximum d'expression. Il a conscience, d'instinct, que les teintes, les tons et les lignes sont étroitement liés et obligés de se soutenir mutuellement sous peine de se déformer les uns les autres. Mais il ne se contente pas des données de son instinct, il veut aller au fond des choses, assez profondément pour être le maître de ses moyens.

Les contemporains nous le représentent, d'ailleurs, comme d'extérieur grave et constamment préoccupé de problèmes abstraits destinés à faciliter des réalisations concrètes. Il est avide d'apprendre et cherche autour de lui tout ce qui peut alimenter son désir de certitude. Lucie Cousturier rapporte que lorsqu'on l'interroge, il s'anime aussitôt, se passionne, se précipite sur une feuille de papier et trace des figures expliquant ou commentant ses théories. Nous voilà bien loin de « l'oiseau qui chante », tant prôné aujourd'hui. Il ne craint point d'être froid et ennuyeux, car il sait que la raison n'exclut point le cœur, qu'au contraire elle peut seule fournir à ce der-

nier les moyens et la force de rayonner. Ses œuvres d'ailleurs lui donnent raison, car celles qui nous touchent le plus sont les plus absolues.

***

J'ai examiné d'abord les moyens de Seurat, car ils ont une place immense dans son œuvre et lui appartiennent en propre. Pourtant on ne saurait les tenir pour absolument neufs. Ils existent — du moins en leurs côtés profonds — chez tous les maîtres et à toutes les époques, Seurat n'a fait que les retrouver, les préciser et les adapter parfaitement à l'usage qu'il en attendait, leur rendant ainsi une vertu qu'ils avaient perdue. Son but, au contraire, est véritablement une nouveauté. Jusqu'ici, le peintre a fait le tour des objets et les a décrits en tenant compte de la connaissance fournie par son expérience. Seurat, lui, ne veut rien connaître des données dues à l'expérience. Il s'attache à la seule sensation que lui donne un objet ou une forme. Il ne *décrit* pas, il *inscrit* si j'ose dire. Mais, comme Cézanne, il n'inscrit pas sans choix, car il a compris que la sensation est par essence une chose facilement confuse et trop fragile. Il faut, pour qu'elle devienne stable, la transposer afin de la subordonner aux lois qui régissent toute surface peinte. Pour y réussir, il ne considère en elle et ne retient que ce qu'elle a d'essentiel, ce qui concourt à la rendre expressive. Il a le sens et le courage des sacrifices nécessaires, il ne supprime aucune partie de l'édifice, mais il choisit rigoureusement ses matériaux et les emploie avec parcimonie. Par là, il demeure attaché à la grande tradition des maîtres français et aussi par le tact et la mesure dont il ne se départit jamais. De même il tient d'eux le dédain des synthèses faciles et des conventions comme le goût passionné de l'observation directe qui donne à tout ce qu'il touche je ne sais quoi de profondément humain.

Une toile de Seurat est discrète et hautaine comme un Poussin, il y règne le même silence un peu distant. Elle ne se livre pas immédiatement et demande qu'on l'interroge avec amour. Elle n'offre aucun effet facile ou excessif. La joie qu'elle nous donne vient de ce que tout y est à sa place, que rien n'a

trop ni trop peu d'importance. De là cet équilibre et cette grâce austère qui peu à peu s'insinuent en nous, donnant à notre raison et à notre sensibilité une égale satisfaction.

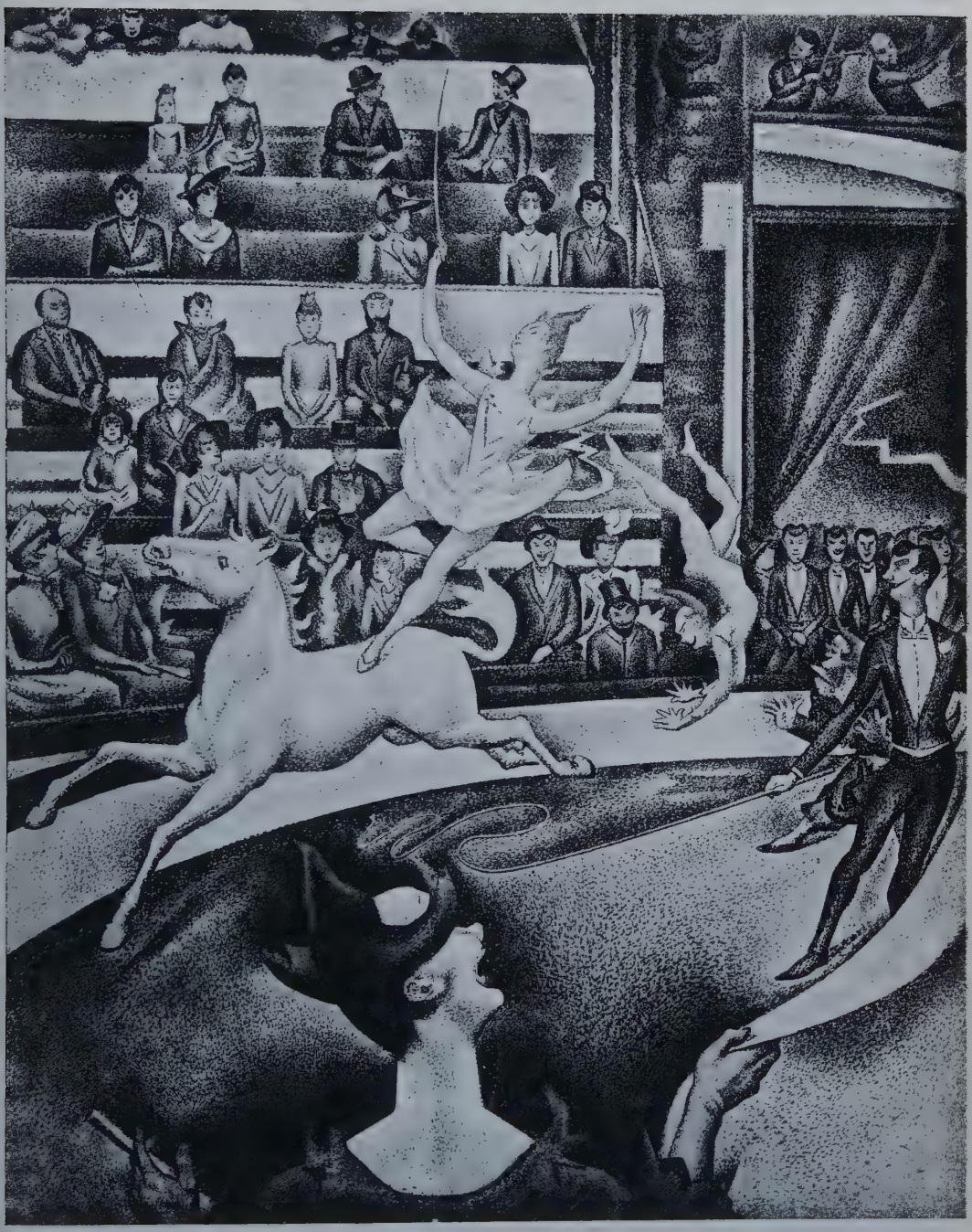
Les moyens sont d'une rare certitude et pourtant pas une minute nous n'avons l'impression de la virtuosité. Toutes les dimensions, toutes les formes, concourent sans effort semble-t-il et comme naturellement, à nous donner une quiétude apaisante. Une toile de Seurat est comme un corps bien fait, dont tous les mouvements sont aisés et qui paraît se mouvoir sans fatigue, aux minutes mêmes où il déploie le plus de force. Le « Cirque » ou le « Chahut », malgré la violence des gestes, sont calmes comme un bas-relief égyptien ou comme un Giotto.

La grandeur de Seurat est d'évoquer en nous ces parentés, par des moyens nouveaux, tirés de l'observation directe de la nature, et de donner ainsi à la sensation la place immense qu'elle tient dans toute la peinture actuelle depuis Cézanne jusqu'à nos jours. Les conséquences de la découverte furent incalculables et nous vivons tous de cet héritage que nous ne saurions renier sans en avoir extrait les richesses innombrables qu'il recèle.

Seurat s'avère ainsi, avec Cézanne, comme le fondateur de toute l'école moderne. Il est juste de lui rendre ici un hommage qu'il ne reçoit point assez souvent. Il est mort jeune, laissant peu d'œuvres, car une grande partie de son temps avait été employée à accumuler des matériaux. De plus, ses toiles enterrées dans des collections particulières ont été rarement réunies. Telle est sans doute la cause de la pénombre où il est trop longtemps demeuré relativement à son grand émule dont les recherches furent parallèles si on les envisage par le côté profond.

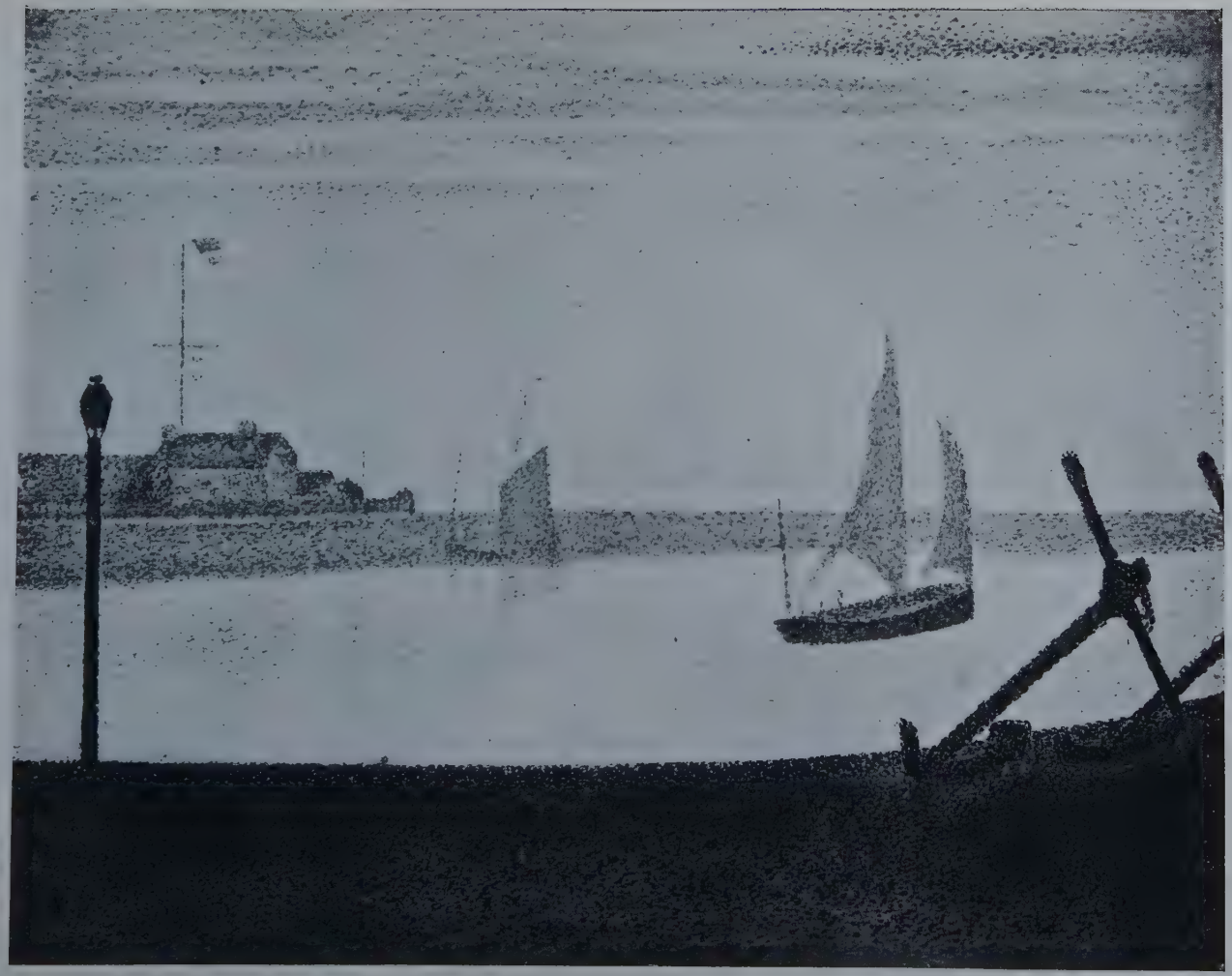
***

La dernière exposition des œuvres de Seurat, qui eut lieu à la galerie Bernheim, fut un éblouissement. Tous ceux d'entre nous qui la visitèrent s'y reconnurent un peu, et même avouèrent que Seurat avait trouvé voici bientôt trente ans, la solution de problèmes qui nous tourmentent encore et que nous n'arrivons pas à résoudre complètement. Je veux parler

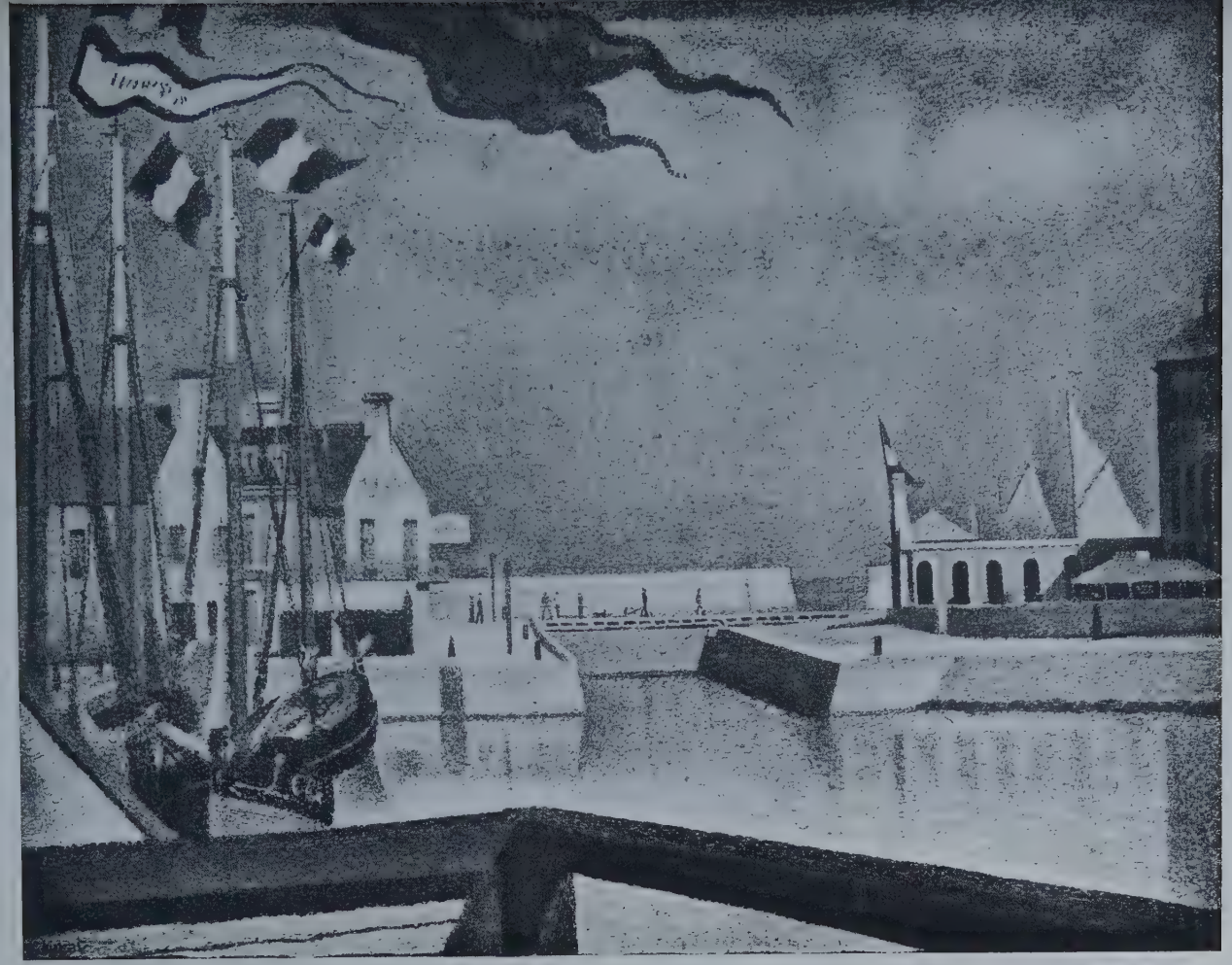


Le Cirque (1890-1891). Peinture. *à M. Paul Signac*

GEORGES SEURAT.

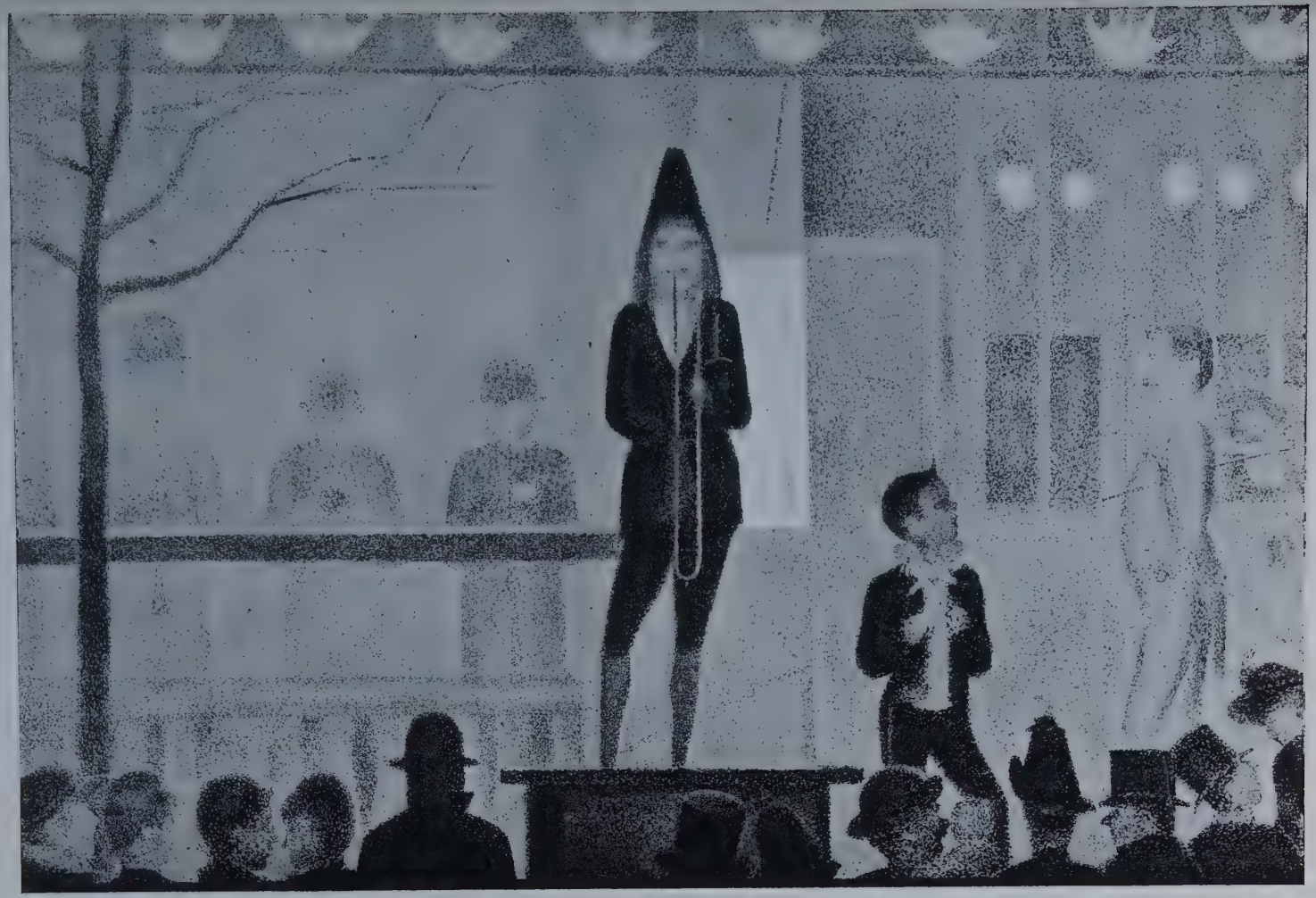


Le chenal de Gravelines, Un soir (1890). Peinture. GEORGES SEURAT. CLICHÉ DRUET



Port-en-Bessin. Un dimanche (1888). Peinture. GEORGES SEURAT. *Folkwang Museum à Hagen*

Un dimanche d'été à la Grande Jatte (1884-1886) GEORGES SEURAT. *à M. E. Cousturier*



Parade de Cirque (1887-1888) 1 m. × 1 m 50. Peinture — GEORGES SEURAT. — *Coll. J. et G. Bernheim Jeune*

Honfleur, l'Hospice et le Phare (1886). Peinture. GEORGES SEURAT. CLICHÉ DRUET

Honfleur. Coin d'un bassin (1886). Peinture. GEORGES SEURAT. CLICHÉ DRUET

Le Chenal de Gravelines (Petit Fort Philippe) 1890. Peinture. CLICHÉ DRUET

GEORGES SEURAT.

surtout de ce mécanisme des formes qui se défont dans la lumière ou se renforcent à son contact, de ce prolongement ou de cet étranglement des surfaces selon leurs voisinages, de toute cette articulation du tableau, si particulière à la peinture d'aujourd'hui et qui chez Seurat est abordée franchement et résolue avec tant de bonheur, par des moyens si admirablement picturaux.

Le « Dimanche à la Grande Jatte », qui est peut-être avec le « Cirque » le plus caractéristique des ouvrages de Seurat, suffit à définir toutes les recherches de ce peintre et toute la noblesse de ses désirs. La composition y est exclusivement établie selon des verticales et des horizontales, toute la lumière se réfugie au centre, fixant l'œil du spectateur et ne lui permettant pas d'errer au hasard sur la toile.

Le tableau est fermé de tous les côtés par les deux personnages debout de droite et par les groupes sombres de gauche. La distribution des courbes, des angles et des droites est d'une certitude admirable. L'ensemble donne l'impression d'un équilibre parfait sans aucune tricherie. Nulle part les effets ne sont forcés, la lumière se distribue partout selon les nécessités du tableau et sans le moindre subterfuge elle rayonne davantage vers le milieu. L'écart du plus clair au plus foncé paraît considérable, et cependant à l'analyse on n'aperçoit presque pas de tons éclatants ou noirs, sauf une ou deux taches, la composition semble baignée dans une lumière égale. Tout s'organise par des contrastes et des analogies infiniment subtils mais qu'on n'aperçoit qu'après un examen patient et détaillé. Le style est partout ici, il atteint à la grandeur et au caractère des grandes époques archaïques, et sait pourtant demeurer proche de nous, naturel, aisé, sans que la volonté qui l'a suscité apparaisse.

***

Si nous examinons ce que la peinture d'aujourd'hui doit à Seurat, nous trouvons que la plupart des découvertes sur lesquelles nous vivons viennent de lui presque autant que de Cézanne. Il serait fastidieux d'énumérer ici la filiation de Seurat. Elle est infinie et les meilleurs d'entre nous lui doivent beaucoup. Les contrastes et les analogies de tons sont à la base

de la plupart des toiles modernes, plus ou moins modifiés ou élargis, plus dépouillés ou plus complexes selon les tempéraments et les buts de chacun. La lumière telle que l'a conçue Seurat, cette lumière *picturale* si j'ose dire, dont on ne saurait discerner la source et qui sans avoir rien de commun avec l'éclairage réel des objets en donne l'équivalent, est partout présente dans les ouvrages cubistes ou dérivés du cubisme. De même les modifications de la couleur selon l'étendue des surfaces, l'articulation du tableau dans la lumière, que je notais plus haut, sans parler de ce langage des formes et de ces équivalences, qui sont encore le meilleur de nos acquisitions.

Il n'est pas jusqu'aux sujets de Seurat qui n'aient provoqué chez nous une réaction, salutaire à un moment donné, en nous prouvant que le style comme la noblesse sont partout présents autour de nous dans la vie, et qu'il suffit de regarder avec ferveur pour les apercevoir dans les objets les plus humbles ou les formes les plus familières. Il suffirait, pour rendre Seurat digne de toute reconnaissance, qu'il nous ait montré par l'exemple, que selon le mot de Lhote « il ne faut pas chercher à peindre directement des dieux, mais seulement des hommes, qui seront divins si nous savons les rendre tels ». Seurat nous a enseigné cela et bien d'autres choses encore, c'est pourquoi nous lui gardons le meilleur de notre tendresse.

Il nous reste à souhaiter que son œuvre, dispersée parmi les collections particulières, prenne place au Louvre dans un laps de temps pas trop éloigné. Il y continuerait magnifiquement la lignée des maîtres français, et y témoignerait une fois de plus de la continuité de notre effort comme de la dignité de notre but. Mais nous sommes en France et bien des siècles s'écouleront sans doute, avant qu'on nous donne, faisant suite aux primitifs français, aux Poussin, aux Watteau, aux Chardin, une salle David continuée par une salle Ingres, une salle Cézanne et une salle Seurat.

C'est dommage, car nous sommes beaucoup qui aurions préféré voir « le Dimanche à la Grande Jatte », œuvre de théoricien, remplacer au Louvre « l'Atelier », œuvre toute instinctive d'un homme qui d'ailleurs avait beaucoup de talent.

BISSIÈRE.

Nous reproduisons en couleur, page 2, « Femme se poudrant », *de la collection* FÉLIX FÉNÉON, *ce tableau mesure* 0 *m.* 93 × 0 *m.* 78.

DÉCOUVERTE
DU
LYRISME

Toute notre civilisation moderne triomphe merveilleusement dans l'utilisation de la matière, dans la captation des forces de la nature, et l'on pourrait la définir par les caractéristiques déjà employées par les sociologues marxistes : mécanique, machiniste et industrielle.

Si à cette orientation sociale, nous ajoutons le goût très français des idées claires qui, par Descartes, a conquis théoriquement le monde, l'attitude actuelle de tant de bons esprits devant les choses de l'art ne nous étonnera plus.

Un peu d'intelligence éloigne de l'art, beaucoup y ramène.

Par bonheur, en effet, les études psychologiques des cinquante dernières années ont fait mieux comprendre le mécanisme de nos jugements, de nos sentiments, de nos volitions, et nous pourrions faire une belle Défense et Illustration de l'Art en utilisant les arguments fournis par la science.

Cette façon plus complexe et plus claire tout ensemble de comprendre l'esprit humain, cette individualisation d'une série de phénomènes de jour en jour mieux connus, a fait naître la métaphysique bergsonienne dont le crédit fut surtout dû à d'habiles emprunts faits à la psychologie moderne et qui — frappés en formules saillantes — semblaient jaillis de l' « intuition » divinatrice d'un philosophe de génie.

Bergson, et surtout les bergsoniens, ont voulu audacieusement s'élever sur les ailes de l'intuition pour aller crever les yeux clairs de l'intelligence. Ils échouèrent, Icares du xxe siècle, et retombèrent dans la mer au flux incessant de notre vie

affective et inconsciente sur laquelle ils règnent insolemment.

Grâce aux efforts des psychologues, surtout de Ribot et de Janet, il est cependant quelques points solidement établis dans notre mécanisme cérébral.

Ce qui, pour la plupart de nos contemporains du grand public, compte surtout dans notre activité psychique, c'est l'*Intelligence*, c'est-à-dire cet ensemble de toutes les fonctions qui ont pour objet la connaissance, au sens le plus large du mot, et qui comprend les sensations, les associations, la mémoire, l'imagination, l'entendement, la raison, la conscience.

Bien mieux, la fonction dont on a fait la reine de toutes les autres, c'est la *raison* !

Dans l'Intelligence, tout se passe avec accompagnement de conscience, dans une chambre claire.

C'est par elle que nous avons prise sur l'univers matériel, que nous comparons, que nous mesurons, que nous calculons, que nous raisonnons, que nous critiquons, que nous pensons (*penser* n'étant autre chose que *peser*), que nous jugeons, et que nous nous décidons à l'action.

Elle a créé les mathématiques, édifié les systèmes philosophiques, scientifiques, etc. Son domaine est celui des idées et de leur emploi pour maîtriser la matière. Elle travaille avec des éléments empruntés à la réalité et dépouillés de tous ceux de leurs attributs qui ne lui sont pas momentanément utiles. La grande méthode de l'intelligence est la dissociation des attributs, puis la mise en forme logique et en systèmes, d'éléments choisis en vertu de certaines affinités qui se révèlent utilitaires.

Le caractère utilitaire de l'intelligence ne peut, en effet, être exagéré. Toutes ses démarches sont orientées vers une fin. Bergson en a donné cette explication évolutionniste dans « *Le Rire* » : « Il fallait vivre, et la vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. Vivre consiste à agir. Vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression *utile* pour y répondre par des réactions appropriées : les autres impressions doivent s'obscurcir ou ne nous arriver que confusément. »

Sous sa forme pure, l'intelligence est d'ailleurs tard venue

dans le monde. Elle s'est édifiée lentement et si l'on considère que l'enfant reproduit en raccourci toute l'évolution vitale, on pourra constater que l'aptitude à dissocier les idées, à les comparer, à les observer à part et dans une lumière crue — comme un diamant sur une feuille de bristol — ne se développe en lui que lentement et tardivement. Ce n'est guère que chez l'adulte qu'on rencontre le caractère de l'analyste, du calculateur ou du praticien.

Il en va de même avec les peuples, dont la vie collective suit un développement analogue. Les primitifs actuels d'Australie et d'Afrique témoignent d'une grande incapacité en mathématiques (qui sont le type de l'idéation pure) tandis que les grandes civilisations helléniques et françaises se sont distinguées dans la science des nombres.

L'Intelligence est donc l'efflorescence merveilleuse de toutes les puissances humaines et c'est par elle que le progrès existe. Mais si nous ne la voyons pas sous ses formes achevées, définitives et presque parfaites, nous apercevons qu'elle naît de toute la vie profonde de l'être. Chaque idée se révèle comme une abstraction par généralisation de toute une série d'états et d'expériences de notre vie affective et organique qui continue à l'alimenter, à la soutenir. Elle en est l'essence utile pour l'action. Et c'est en l'interprétant de la sorte que Ribot a pu écrire : « Toute idée est un sentiment transformé. »

Pour qu'une idée soit vivante, il faut donc qu'elle garde ses racines dans notre sensibilité, dans notre être intime. Si ses racines sont arrachées ou pourrissent, l'idée se fane, languit et meurt, et c'est ainsi qu'on pourrait créer un beau cimetière d'idées mortes.

Toute l'importance de notre vie profonde pour l'intelligence est donc suffisamment reconnue. Mais il faut aussi dénombrer ses richesses personnelles et éprouver avec admiration et crainte ses forces presque insoupçonnées.

D'abord, il y a toute la vie affective dont le rôle considérable se découvre peu à peu depuis que Kant (tout imprégné de Rousseauisme) l'a proposée aux méditations des philosophes. Nul plus que Ribot n'a contribué à en montrer la complexité et la richesse et c'est par les découvertes de la psychologie moderne

que les passions, les arts, doivent d'être enfin quelque peu compris.

« L'essentiel de la vie affective (écrit Ribot dans la *Psychologie de l'attention*), consiste dans les tendances conscientes ou non (la conscience ne joue dans tout cela qu'un rôle subordonné). »

Le mot « tendance » est prononcé et il nous sera d'une grande utilité, car il désigne les impulsions, les besoins, les exigences de tout notre organisme. Ce qu'on a désigné sous le nom d'instincts : l'instinct de conservation (avec ses nécessités : nutrition, défense, etc.), l'instinct sexuel, etc. se manifestent par des réactions qui d'abord purement organiques et souvent satisfaites par l'automatisme, deviennent conscientes quand leur jeu est contrarié par des difficultés internes ou externes et que, menant grand tapage, elles appellent l'attention du moi supérieur.

Les distinctions entre « moi supérieur » et « moi inférieur », entre conscient, inconscient et subconscient sont des plus fécondes et aident à mettre de l'ordre dans le tableau de notre vie psychique. Tout cela étant d'ailleurs très connu, nous ne faisons que le rappeler en passant.

Mais insistons sur un processus d'activité que Pierre Janet a beaucoup étudié et qu'il appelle « l'*automatisme psychologique* ». Dans un schéma fort utile pour l'explication de certains phénomènes, les psychologues ont donc distingué, disent Antheaume et Dromard « Une activité supérieure qui représente la plus forte expression du « moi » et une activité de second plan, fidèle domestique, travaillant en temps ordinaire aux travaux grossiers, sous l'œil de la précédente, mais capable toutefois de conquérir quelque indépendance en échappant au contrôle de sa vigilance. Cette activité de second plan devenue autonome et fonctionnant à l'aveugle en l'absence de toute volonté consciente, voilà ce qu'on appelle de l' « automatisme ». On s'endort, et l'on rêve des rêves qu'on n'évite pas plus qu'on ne peut les chercher : automatisme spontané !... »

Mais il nous semble que l'emploi de ce mot doit être soigneusement limité à celui de « mécanisme » exécutant sans l'intervention de la volonté, de la conscience, les injonctions des tendances. C'est ainsi qu'un acte conscient répété (tel que la marche, l'écriture) devient aussi automatique, bien que la conscience puisse toujours intervenir dans son exécution.

L'automatisme de cet acte peut, d'autre part, s'exercer au service des tendances au cours d'états inconscients (sommeil, hypnose, etc.).

Cette notion de l'automatisme nous sera utile pour étudier les divers moyens d'expression du lyrisme et la façon dont la méditation esthétique détermine, dans un certain sens, la création littéraire, musicale ou plastique.

***

S'il est utile d'opposer le moi supérieur au moi profond, encore ne faut-il pas oublier qu'il n'y a pas de démarcation nette entre les deux, mais qu'au contraire on peut passer de la vie organique aux opérations intellectuelles les plus abstraites par toute une série de nuances imperceptibles, comme pour les couleurs de l'arc-en-ciel.

Mais il faut d'abord établir les couleurs fondamentales si l'on veut pouvoir classer ensuite les nuances ou les couleurs composées. Par exemple, s'il est vrai que, comme le dit Ribot, « l'état intellectuel s'accompagne d'un état affectif toutes les fois qu'il a un rapport avec les conditions d'existence, naturelles ou sociales, de l'individu », il est évident cependant que l'intelligence prétend toujours à la libre disposition d'elle-même et qu'elle se donne des « prétextes » suffisants pour justifier l'exécution de démarches, souvent dictées cependant par la sensibilité.

L'histoire des réactions de la sensibilité sur l'intelligence ne serait autre que celle de toutes les carences de la logique rationnelle aux prises avec la vie. Mais laissons ce sujet plein d'attraits : ce qui nous intéresse ici, c'est de dénoncer la tyrannie de l'intelligence sur la sensibilité, si préjudiciable au libre épanouissement de notre vie profonde et par conséquent à l'activité lyrique.

Dans l'état d'équilibre psychologique de l'homme civilisé adulte, état qu'on peut appeler synthèse mentale, la hiérarchie, la discipline la plus étroite subordonnent nos diverses activités l'une à l'autre. L'agent de discipline, le régisseur de la pièce, c'est l'*attention* qui est inspirée par l'utilité pratique, par l'*intérêt*, dans les deux sens où ce mot peut être pris : c'est-à-

dire ce qui est utile, avantageux, et ce qui provoque en nous un état d'activité mentale, facile et agréable, une attention spontanée — le second sens dérivant d'ailleurs du premier et le contenant toujours.

L'attention établit un contrôle rigoureux sur le passage des souvenirs du subconscient dans le conscient. Elle ne les admet qu'un à un et en raison seule de leur utilité présente (1). De même, elle interdit autant qu'elle peut — grâce à son contrôle de garde-chiourme — la surrection des états affectifs.

Or, toute une activité très intense, liée aux impulsions vitales, grouille, se débat, bat aux grilles comme des fauves ou des forçats.

Aussi, est-il parfois des insurrections violentes, des révoltes, et ce sont les mouvements passionnels ! Alors, toute l'organisation rationnelle est jetée bas et nos tendances donnent libre cours à leurs appétits.

Souvent aussi l'attention sommeille et plus doucement cette fois, mais sans perdre un instant, toute une série de représentations issues du subconscient envahissent la clairière et y dansent la sarabande. Nous rêvons, le kaléidoscope d'images, de sensations et de sentiments fonctionne. Le film se déroule, varié et captivant et toute la richesse profonde de la vie intérieure traverse la conscience en un large courant : notre âme s'emplit d'une mélodie spontanée : c'est le « *flux lyrique* » qui chante !

***

Le lyrisme est le chant de notre vie profonde — instinctive, affective et passionnelle.

Tout chargé de désirs, d'appétits, d'aspirations illimitées et inadaptées aux possibilités, il nous a donné la notion de « *l'Idéal* ». En effet, alors que l'intelligence raisonne et mesure et s'adapte à la réalité par la considération du quantitatif, du nombre, — la sensibilité et les tendances ne considèrent que le qualitatif sans souci de l'utilité.

---

(1) Freud a montré l'existence d'un autre contrôle à la sortie du subconscient. Il l'a appelé « *censure* », mais aujourd'hui, il l'aurait baptisé sans doute « centre de camouflage psychique ».

Par l'une, l'homme s'adapte, par l'autre, il reste inadapté. Ce qui constitue son individualité, c'est (avec son organisme) ce qui se racine directement dans l'organisme, c'est-à-dire ses tendances. Dans le lyrisme, la personnalité de l'homme se confesse.

Aussi, en revenons-nous à cette proposition de Braunschvicg, vérifiée par l'histoire : « Il est à prévoir que cette poésie (lyrique) naîtra surtout dans les pays et aux époques où la vie intérieure sera très intense et où régnera l'individualisme. »

Le lyrisme étant par ses origines inadapté à la pratique, ne possédera pas de finalité extérieure et utilitaire et pourra donc servir de *matière* à une création esthétique, ainsi que nous le verrons plus loin. En lui-même, il n'est qu'un « donné » à caractéristiques préesthétiques, comme le marbre du Pentélique ou de Carrare. Pour devenir œuvre d'art, il doit être construit en poème comme le marbre doit être construit en sculpture. Il est nécessaire de le rappeler constamment.

Le flux lyrique est donc un phénomène des plus naturels — plus normal même que l'intelligence, à tout prendre. Mais le mot normal doit-il s'opposer à pathologique et monstrueux, pour répondre à quelques psychiâtres ou anthropologistes intempérants ! Ce qu'il faut souligner, c'est qu'il est plus ancien, plus universel et plus lié à la spontanéité de la vie.

Permettons-nous une échappée. Si l'on transcende la notion de lyrisme, nous constatons que tous les hommes en sont susceptibles et que ce sont surtout les moins intelligents, les moins soucieux d'activité utilitaire qui en sont envahis. L'enfant, la femme, les jeunes gens surtout, à l'âge affectif et sexuel, les foules des villes et les populations des campagnes, les peuples primitifs, témoignent de leurs états lyriques par la chanson le plus souvent sentimentale. Seul, l'homme affairé, le calculateur, le combinateur, ne chante pas. Or, c'est lui l'homme anormal et qui paie par la neurasthénie et ce singulier vide qui s'installe en sa poitrine, vers la cinquantaine, le mépris de la vie intérieure. Avis aux psychiâtres auxquels j'ai ravi les poètes. Il y a là pour eux de curieuses névroses à étudier. Malheur à celui qui ne chante pas, qui ne rêve pas !

Mais ce sentiment de légèreté, d'ivresse douce et de liberté heureuse que l'on éprouve quand on sent s'épandre dans la

conscience les larges ondes du flux vital, mais le *lyrisme*, pour lui donner son nom, n'est-il l'apanage que de l'homme ?

Mais restons au carrefour : il ne nous est pas permis, aujourd'hui, de nous enfoncer dans ces routes qui plongent dans l'inconnu. Si l'on adopte notre définition : « *Le lyrisme est le chant de la vie* », éclairée par les pages qui précèdent (*vie* au sens physiologique et psychologique, *chant* perçu par la conscience), on ne pourra s'empêcher de la trouver plus féconde que celle toute littéraire de Sully Prudhomme : « Le rêve par lequel l'homme aspire à une vie supérieure. » *Vie supérieure*, en effet, signifie ici quelque chose de spiritualiste et doit se rapprocher de cette définition du poète donnée par Lamartine : « C'est un ange déchu qui se souvient des cieux ».

Grâce aux travaux d'approche des psychologues modernes et aux intuitions des poètes nouveaux on peut découvrir enfin *la vraie nature du lyrisme*. Par ses conséquences incalculables, cette découverte marquera dans l'histoire littéraire.

Conclusions esthétiques. — Il résulte de tout ce qui précède que le lyrisme a comme antagoniste l'intelligence. Souvent, l'un et l'autre se conjuguent dans les états psychologiques complexes et l'on sait qu'il y a des états intellectuels d'exaltation heureuse où certainement le lyrisme entre pour une bonne part.

Toutes ces combinaisons aux proportions sans cesse variables donnent une incroyable et ravissante variété à notre vie mentale. Mais qu'on sache bien toujours quand il y a mélange et quand il y a pureté.

Il est d'autre part nécessaire, pour le rendement maximum de l'un et de l'autre, que le lyrisme soit à l'état de pureté parfaite dans la poésie lyrique, comme l'intelligence doit être dépouillée d'affectivité dans l'exercice de ses fonctions logiques.

Le poète lyrique devra donc éviter de faire servir des lambeaux du chant lyrique spontané à des fins utilitaires. Il devra éviter d'exprimer en poésie des idées, car ce serait une victoire de l'intelligence et une défaite du lyrisme. Bien mieux et pour atteindre presque à l'absolu, il doit se garder de narrer, de raconter, de développer.

En effet, toute l'attention critique portée par le lecteur sur

la succession d'événements, sur l'abondance de détails ou de faits détruira l'état lyrique.

De même, pas de logique apparente, afin de rebuter les efforts de l'intelligence pour mordre sur le poème.

Mot d'ordre : *rebuter l'intelligence.*

Quant aux images, il faut les prendre avec grand soin, en évitant qu'elles donnent aux objets une existence dans le monde extérieur. Rien, en effet, ne doit faire sortir le lecteur de son moi profond. Donc, pas d'images réalisables par la plastique : mais leur *surréalisme* ! Les images seront des représentations transformées et chargées de signification par l'affectivité, liées entre elles par la logique des sentiments.

Le but est de parler aux tendances du lecteur et de les aider à s'épancher en lui par le flux lyrique, qui sera déterminé pour une part par le poème ou la chanson.

En résumé, voici les caractères que doit posséder l'expression lyrique pure :

Pas d'idées.
Pas d'anecdote, de récit.
Pas de développement.
Pas de logique apparente.
Pas d'images réalisables par la plastique.

Laisser le lecteur dans son moi profond.
Lui fournir des représentations transformées par l'affectivité, liées pa la logique sentimentale.
Ne proposer que des images surréalistes.
Parler aux tendances.
But : faire s'épancher le flux lyrique dans la conscience du lecteur.

(Extrait de « Les Lois Psychologiques du Lyrisme », à paraître prochainement).

Paul Dermée.

---

sur la Plastique

I. Examen des conditions primordiales

Le plan de notre article ne nous permet pas de développer longuement les conclusions de nos recherches expérimentales sur l'ORIGINE MÉCANIQUE DE LA SENSATION PLASTIQUE (et par conséquent sur l'origine mécanique du beau plastique) ; nous n'étudierons cette fois que les sensations directement perceptibles par l'œil.

Disons seulement que ces sensations nous semblent dépendre essentiellement et avant tout des *mouvements réels imposés à la tête et principalement à l'œil par les différentes formes* ; *ces mouvements sont* DIFFÉRENTS *et* CONSTANTS POUR CHACUNE D'ELLES. *Ces mouvements obligés modifient la tension des* MUSCLES *de ces organes, et le* RÉGIME DU FLUX SANGUIN *provoquant ainsi une sensation physique déterminée par chaque forme primaire, participant du plaisir ou de la douleur,* contrairement à ce qui a été admis jusqu'ici, les arts plastiques, qu'on croyait immobiles, auraient leur source première dans le mouvement.

Exemples schématiques :

Ligne droite : L'œil est forcé de se déplacer d'un mouvement continu, le sang circule régulièrement : continuité d'effort, calme, etc., etc.

Ligne brisée : Les muscles se tendent et se détendent brusquement à chaque changement de direction, le sang est cogné contre les vaisseaux, son cours est modifié : brisure, irrégularité ou cadence.

Cercle : L'œil tourne, continuité, recommencement clos.
Courbe : Massage onctueux.

Dans les formes primaires modifiées, ces sensations primaires se symphonisent.

Une simple allusion à un phénomène physique déjà éprouvé déclanche le jeu complet de la sensation physico-subjective avec toutes les réactions ; cela permet certaines « abréviations » des moyens déclancheurs, dans l'œuvre d'art, et les altérations même.

Le mécanisme du déclanchement de *mnèmes* physico-subjectifs (allusion à des expériences que chacun n'a pas nécessairement faites, ressenties ou enregistré), explique les différences de sensation des individus différents devant le même fait plastique, mais ces différences sont en réalité minimes ; le fond reste, essentiel et l'on peut dire pratiquement :

LES MÊMES ÉLÉMENTS PLASTIQUES DÉCLANCHENT LES MÊMES RÉACTIONS SUBJECTIVES, c'est ce qui fait l'universalité de la langue plastique, celle de la véritable œuvre d'art et sa grandeur.

Donc, puisque nous étudions les conditions primordiales de la plastique, il faut comprendre d'abord que, si la valeur humaine de l'œuvre est dans la qualité de la sensation subjective qu'elle déclanche, le truchement entre l'imagination créatrice et les autres hommes est un système de massage de l'œil :

Le tableau est PHYSIQUEMENT *un savant appareil à masser.*

***

Il ne sera parlé ici ni de génie, ni d'esthétique, mais de métier.

Le génie est une fatalité.

Une esthétique se conçoit.

Le métier s'apprend.

Le métier comprend d'une part la science de la composition, d'autre part, la technique d'exécution.

Disons dès maintenant : une esthétique ne disposant pas de moyens techniques suffisants, a tôt fait de limiter la conception à la mesure des moyens de réalisation. On ne conçoit clairement que ce qu'on peut exécuter parfaitement.

Evidemment, l'œuvre d'art ne vaut, en fin de compte, que par le génie qu'elle révèle. Un imbécile, un homme sans dons, malgré toutes les règles les plus générales et les plus fécondes, ne fera jamais œuvre.

La sensation ne peut être déclanchée que par le choix et « l'ordonnancement » des éléments primaires.

L'œuvre d'art est un objet physique artificiel destiné à produire des réactions subjectives.

***

L'œuvre d'art n'est pas inutile.
L'œuvre d'art n'est pas un jeu puéril.
L'œuvre d'art est un besoin naturel.
L'homme crée ce fait physique par besoin d'ordre.

A table, quand j'ai satisfait ma faim, j'aligne les mies de pain éparses. Pourquoi l'ai-je fait ? Je n'en sais rien quand je le fais ; je le fais malgré moi. J'éprouve ce besoin d'ordre qui domine l'homme et, quand, revenu à la raison, je regarde les figures que j'ai faites avec mes mies de pain, alors je me sens bien : j'ai fait un dieu.

Cet ordre, c'est la loi du monde sensible :

Le besoin d'ordre est le plus élevé des besoins humains ; il est la cause même de l'art.

***

Standarts. — L'horizontale déclanche en tout être humain une sensation primaire, identique. Le noir déclanche en tout être humain une sensation primaire identique (1). Pas de mystique en cela : faits physiques à réaction subjective. Il y a des faits

(1) Ces réactions primaires entrant en combinaison par le jeu d'association des formes primaires, déclanchent les sensations secondaires, tertiaires et au delà qui sont les claviers innombrables des éléments dont l'artiste fait choix et synthèse quand il compose : conséquences subjectives innombrables à base indiscutablement physique.

physico-subjectifs qui sont, parce que l'organisme humain est tel qu'il est.

Je vous coupe la tête, vous mourez.

Je bâtis une pyramide; vous ressentez une sensation de stabilité. Je peins un rouge, le taureau qui sommeille en vous se réveille. Je peins un bleu, vous voilà serein. Ainsi les animaux furent domptés par la musique d'Orphée. Dans tous les hommes du monde, j'ai déclanché la même sensation.

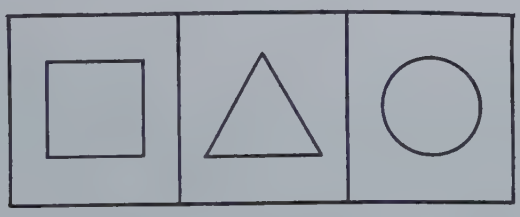
Tous les arts sont bâtis de ces standarts.

Dans tous les hommes du monde, les mêmes sensations primordiales, constantes, standarts, se déclanchent sous le choc des mêmes faits physiques.

Il est important d'être d'accord sur ce point.

***

Eléments primaires. — Ces formes sont les éléments pri-



maires de toute œuvre plastique. Leur association opère le déclanchement des sensations symphoniques.

Rythme. — Cette association, en vertu toujours du *principe d'ordre,* ne devient sensible que par le rythme ; le rythme c'est le rail conducteur impératif de l'œil, imposant à celui-ci des déplacements sources des sensations visuelles. L'invention du rythme dans chaque cas est l'un des moments décisifs de l'œuvre, le rythme est attaché à la source même de l'inspiration.

Composition. — Pour être plastique, un rythme doit être une équation, équilibre, tel en statique, le polygone des forces qui se ferme. *C'est là la composition.* Elle est basée sur des nombres, des canons. Il n'est pas possible d'associer plastiquement des formes sans canon, c'est-à-dire sans lien régulateur, qu'on le fasse *intuitivement* ou *sciemment* (1).

Modules. — Le module est le moyen de régulariser le rythme imaginé ; il intervient lors de la fabrication de l'œuvre, comme régulateur.

Les éléments étant choisis, il reste à les associer selon le module approprié qui réglera la composition.

Cette opération, qui nécessite une active imagination, procède plus ou moins de l'intuition ou de la raison, selon les tempéraments.

L'émotion créatrice pressent l'œuvre ; elle provoque le choix des éléments ainsi que le rythme transmetteur de cette émotion : ensuite, coordination, composition. L'émotion, ainsi, est incrustée dans les fondements de l'œuvre qui est désormais plastique.

***

Les éléments primaires sont la droite et la courbe.

Lorsque, constituées en figures parfaitement définies, ordonnées, en figures fermées, portant en elles chacune des propriétés émotives individuelles, elles donnent une sensation directe de déterminé, choc clair, immédiat et constant, cause de bien-être, sensation véritablement plastique.

Elles portent en elles les constantes géométriques, clefs de la composition.

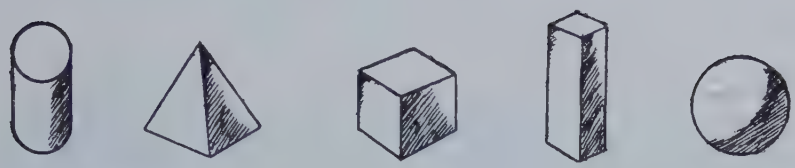
Ce sont les formes généreuses. Ces formes sont les constituantes essentielles de l'œuvre plastique.

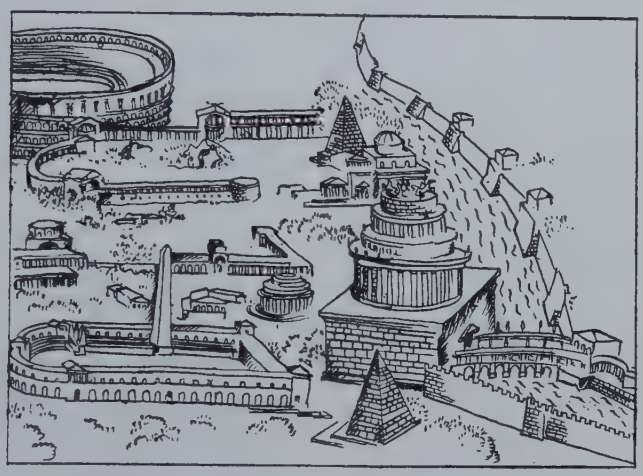
Conséquence. — Cézanne a dit, après que tous les grands maîtres l'aient connu :

---

(1) Tout ce qu'ont fait les maîtres prouve qu'ils le savaient ou le ressentaient fort bien.

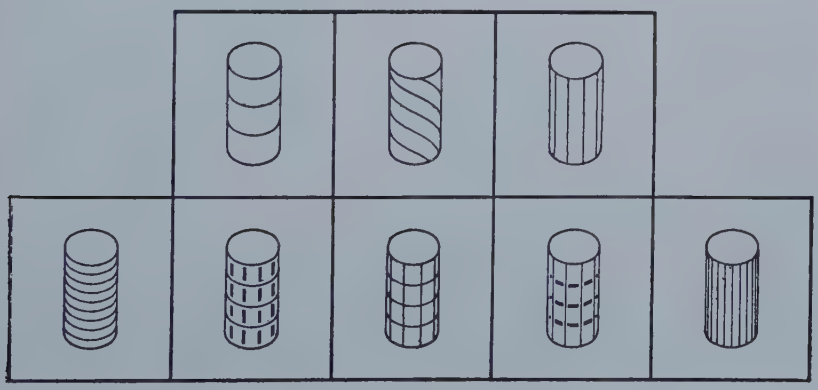
« Tout est sphères et cylindres. »





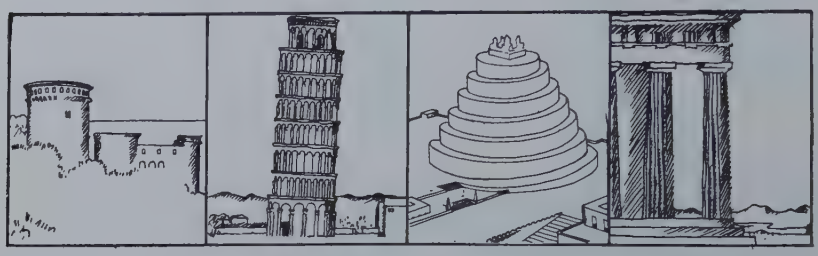
Il y a des formes simples déclancheuses de sensations constantes.

Des modifications interviennent, dérivées, et conduisent la sensation première (de l'ordre majeur au mineur), avec toute la gamme intermédiaire des combinaisons. Exemples :



Voilà l'exemple d'un élément cylindre-primaire modifié systématiquement, déclanchant un jeu de sensations subjectives.

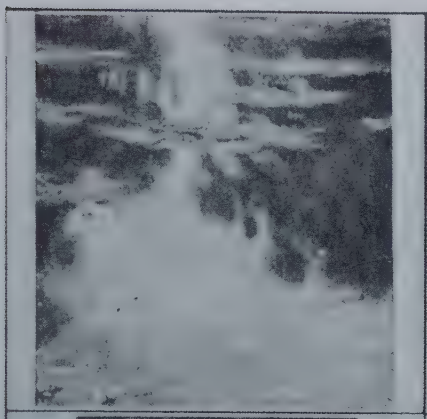
En voici l'application et la démonstration :



Les mêmes propriétés géométriques gèrent les surfaces et déterminent le même jeu de sensations.

Si Claude Monet est déjà périmé, c'est qu'il a méconnu la physique de la plastique. Rodin idem.

MAUVAIS
(Monnet)



MAUVAIS
(Rodin)

BON
(Juan Gris)

Photo Léonce ROSENBERG.

BON
(Nègre

Photo Paul GUILLAUME.

BON
(Seurat)

Photo DRUET.

BON
(Grec

Le groupement des éléments suit la règle organique, le module intervient, régulateur des éléments choisis et du rythme inventé.

Michel-Ange applique un des plus austères canons à l'érection du Capitole, le « *lieu de l'angle droit.* » Entre beaucoup d'œuvres dont nous avons retrouvé la clef, le Capitole nous paraît un exemple typique, d'autant plus que Michel-Ange est généralement dépeint comme un intuitif fougueux.

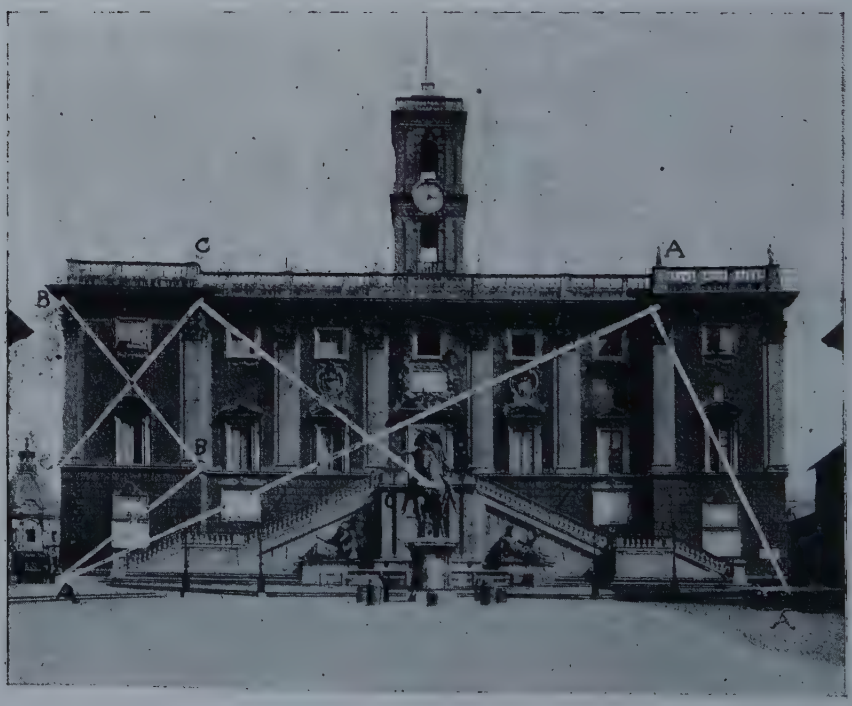
Ayant déterminé le juste encombrement du palais dans le paysage ambiant, ayant admis le principe des pavillons et du grand soubassement avec son escalier, il régla cette décision par la force du nombre :

Premier tracé : A. A. A.

Deuxième tracé : B. B. B.

Troisième tracé : C. C. C.

L'édifice est déterminé, un module le règle, l'unité l'anime.



Même cas chez Cézanne, autre homme à « tempérament ».

Lieu de l'angle droit, triangle équilatéral, triangle égyptien, section d'or, etc., autant de modules régulateurs.

Tout ceci peut paraître bien terre à terre. C'est simplement le gros œuvre de l'œuvre plastique; c'est le corps même de l'œuvre plastique.

De la sensibilité, il y a en a plein notre époque. A vrai dire, tout le monde a de la sensibilité.

Pourtant, depuis un siècle, ne comptent, avant certains Cubistes, qu'Ingres, Corot, Cézanne, Seurat et même cet excellent Rousseau. Pourquoi ? A connaître la vie de ces artistes comme à regarder leurs œuvres, on constate l'opiniâtre acharnement qu'ils ont apporté à réaliser le *gros œuvre*. Leur gros œuvre est identique comme il est identique à celui de Poussin, de Chardin ou de Raphael. Il faut bien mesurer que

tous les mouvements récents basés sur l'exaltation de la sensibilité, sur la libération de l'être et son détachement des contingences, des conditions « tyranniques » du métier (composition, exécution), s'écroulent lamentablement les uns après les autres. C'est parce qu'ils avaient répudié ou ignoré la physique de l'art.

Les peintres, aujourd'hui, semblent ne chercher qu'à échapper aux lois de la peinture, les architectes aux lois de l'architecture. L'homme physique et terrestre cherche à s'évader des conditions constantes de la nature et c'est un peu ridicule.

***

L'art est une chose saine et ses lois sont générales.

On n'élude pas ce qui est.

Les grands ont pris les choses de la terre et ont construit avec.

Il y a des éléments primaires et dérivés. Tout le monde en ressent la jubilation. Il ne peut y avoir d'œuvre plastique sans cela.

Une esthétique, une œuvre d'art sont avant tout des systèmes.

Une attitude n'est pas un système.

Le génie est chose individuelle et fatale.

Le génie s'exprime à l'aide de systèmes.

Il n'y a pas d'œuvre d'art sans système.

A. Ozenfant et Ch.-E. Jeanneret.

N.-B. — *Les esthétiques antérieures à la nôtre, étaient basées tantôt sur les décrets de sensibilité individuelle, tantôt sur l'étude des chefs-d'œuvre ou d'œuvres momentanément jugées telles. Nous déduirons, dans de prochains articles, les conséquences de nos recherches sur les éléments primordiaux de la plastique et leurs réactions primaires (Standards).*

Prouver que les formes et les couleurs primaires déclanchent en tout être humain, mécaniquement, une réaction primaire constante, c'est donner, enfin, à l'esthétique un point d'appui expérimental fixe.

LA MUSIQUE POLONAISE

Un art polonais original existait-il du temps que la Pologne était florissante ? M. Opienski s'efforce à nous le démontrer en un fort beau livre, mais sans réussir, je l'avoue, à me convaincre. Ce n'est guère avant la fin du XVIIIe siècle et le premier partage, qu'on commence à voir les musiciens polonais tirer parti pour leurs compositions de rythmes et de motifs empruntés aux chants populaires et forger ainsi les éléments essentiels d'un style vraiment national. Il fallut la souffrance de l'écartèlement monstrueux infligé à la Patrie pour qu'ils prissent conscience de n'être pas seulement des artistes, mais des artistes polonais, pour qu'ils tentassent de s'exprimer dans une langue musicale dont les termes fussent au moins en partie polonais et non plus seulement italiens, français ou allemands. Ce vaste mouvement, suscité par l'oppression étrangère, allait aboutir après une longue période d'efforts et de tâtonnements à l'œuvre magnifique de Chopin et de Moniuszko, les véritables créateurs de l'Ecole polonaise. On ne saurait nier qu'après eux, une école polonaise exista en Europe et l'œuvre que crée en ce moment même Szymanovski est là pour attester qu'elle conserve, tout en évoluant, ses aspects caractéristiques — preuve évidente de sa vitalité.

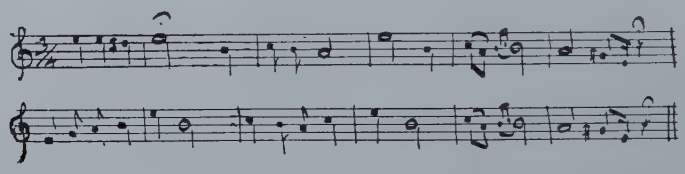
Il faut bien s'entendre sur le sens des mots. Si je nie que la Pologne ait possédé un style musical original avant le XIXe siècle, je n'entends pas faire fi du magnifique *folk-lore* polonais. D'admirables chants populaires ont été recueillis en Serbie, en Dalmatie, en Grèce... et pourtant les histo-

---

D'après un livre récent :
La Musique polonaise. Essai historique sur le développement de l'Art Musical en Pologne, par H. Opienski en collaboration avec G. Koeckert. Paris, Georges Crès, 1918, in-4°: 108 pages de texte et 93 pages de musique en appendice.

riens seraient mal fondés à parler d'écoles musicales pour ces pays. En général, la musique spontanée, populaire, est d'autant plus prospère et vivante que la musique « composée » est peu développée. Dans un pays comme l'Italie où de très bonne heure les œuvres musicales se répandirent partout, ce n'est qu'au sein des montagnes sauvages de la Sardaigne, de la Sicile, des Abruzzes, parmi les déserts brûlés de la Calabre, là où n'arrivait plus que l'écho à peine perceptible de la musique des villes que se sont conservés les chants traditionnels.

Tous les chants populaires de la Pologne sont-ils de même origine ? On en peut douter. Il en est et ce sont surtout les danses — qui par leurs rythmes bondissants, par l'emploi de gammes exotiques, font songer à la musique tzigane, d'autres témoignent incontestablement de l'influence des cantilènes grégoriennes. Enfin, quelques airs semblent provenir du fond des âges et des confins de l'Asie. M. Opienski cite notamment une invocation aux divinités slaves dont la beauté et la grandeur sont surprenantes :



« Bénis-nous, ô notre mère, Lelum, Lado ! Que le Dieu te bénisse qui désigne le Sort, Lelum, Lado ! » dit ce chant qui est incontestablement d'origine slave et l'un des plus anciens de la Pologne.

Que les artistes polonais aient durant des siècles négligé une source aussi riche d'inspiration, on a peine à le croire et pourtant nous les voyons s'efforcer à composer dans le style de l'Italie ou de la France, bien longtemps avant de songer à se servir dans leurs compositions des vocables indigènes.On peut dire que du XVe à la fin du XVIIIe siècle, l'art musical en Pologne n'a rien de spécifiquement polonais.

M. Opienski insiste sur ce point que c'est par « le côté émotif » que cette musique, coulée dans des moules apprêtés ailleurs, se révèle polonaise. Tout au plus pourrait-on dire que le contenu expressif des œuvres les plus belles du XVIe et du XVIIe siècle laisse pressentir quelque chose de l'âme slave. Un tempérament rêveur, élégiaque, une sensibilité aiguë se manifestait dans les compositions d'un Szamotulski ou d'un Gomolka au XVIe siècle co me dans celles de Chopin, mais ce dernier fait usage d'un langage dont les mots et les termes de phrases sont empruntés au langage musical

naturel du peuple polonais tandis que les maîtres du XVIe et du XVIIe siècle se servent des procédés oratoires qu'ils ont appris à l'école des Palestrina et des Gabrieli. Ceci n'empêche qu'ils n'aient parfois du génie et l'on ne saurait assez s'étonner de l'oubli où sont tombés en Europe les œuvres de certains d'entre eux. Quelle serait leur gloire s'ils étaient nés en Allemagne et non en Pologne ! Leurs œuvres seraient éditées et de nombreux ouvrages depuis un bon siècle nous énumèreraient les raisons d'ailleurs excellentes que nous aurions de les vénérer.

Pour ma part, je ne me lasse pas d'admirer les compositions religieuses de Szamotulski que nous révèle l'appendice du livre de M. Opienski. C'est si l'on veut la technique de Palestrina, mais que le sentiment est différent ! On sent l'homme du Nord formé par les longues rêveries dans le steppe sous les nuages bas. Musique d'émotion intérieure. Ce ne sont pas les rayonnantes effusions d'une âme ensoleillée comme celle de Palestrina, mais la confession d'un cœur plein d'amour, lourd de tendresse qui aspire à l'union mystique avec son Dieu.

Gomolka est aussi incontestablement un grand musicien. On compare nous dit M. Opienski ses psaumes à ceux de Goudimel. Il y a entre eux toute la différence qui sépare l'esprit catholique de l'esprit calviniste. Les psaumes de Goudimel dégagent une beauté d'ordre intellectuel. Leur froide et rigoureuse ordonnance rappelle la nudité des temples calvinistes. Il y a au contraire dans les psaumes de Gomolka une chaleur, une somptuosité et comme je ne sais quel encens voluptueux. Cette musique ne saurait être chantée ailleurs qu'en une chapelle rayonnante de cierges, étincelante d'images dorées...

Je concède volontiers à M. Opienski que chez ces artistes du XVIe siècle on peut découvrir sous la forme très italienne de la polyphonie, l'âme slave, mais je n'éprouve même plus cette impression en présence des œuvres du XVIIe et du XVIIIe siècle. Je ne connais pas suffisamment les compositions de Zielenski pour oser me prononcer sur ce musicien qui semble avoir eu du génie. La pratique du style des maîtres vénitiens est flagrante dans le motet à six voix : *In Monte Oliveto* publié à Venise en 1611. Si j'y admire la merveilleuse sûreté du contrapuntiste, l'art consommé avec lequel il répartit les lumières et les ombres en cette vaste fresque sonore, j'avoue ne pouvoir discerner en quoi l'auteur n'est pas un compatriote de Gabrieli. Les cantates de Pékiel témoignent d'un italianisme non moins accentué. Le solo : *Heu ! me miserum !* semblerait détaché d'une histoire sacrée de Carissimi. En somme la Pologne ne fut pas moins submergée que l'Allemagne de 1650 à 1770 par le flot de la musique italienne.

Je ne puis guère juger des œuvres instrumentales que d'après les fragments, cités par M. Opienski, de tablatures de luth du XVIe et du XVIIe siècle. On y trouve bien des danses dites polonaises et composées tant par des artistes polonais que par des Français, des Allemands, des Anglais, mais rien dans ces morceaux ne rappelle les rythmes caractéristiques des *Mazour*, *Krakowiak*, *Obertas* ou *Kuyawiak* dont M. Opienski nous donne ailleurs de si curieux exemples tirés du folk-lore. Visiblement ces musiciens se bornent à moduler leurs airs de danse en tenant compte de nécessités plastiques, de pas, de sauts, d'arrêt sur certains temps, mais ne s'inquiètent aucunement de reproduire les rythmes et les lignes mélodiques des danses populaires de Pologne. En général, ces compositions sont écrites dans le style français. Qu'on joue à la suite les pièces publiées par M. Opienski et les danses françaises du *Trésor d'Orphée* de Francisque, on conviendra que la « manière » est la même. La *courante* de Jacob Polonais pourrait aussi bien avoir été écrite par n'importe lequel de nos bons luthistes du début du XVIIe siècle.

Sans doute en Pologne des cloisons étanches ont longtemps séparé la musique du peuple de celle des châteaux. Les musiciens polonais méprisaient les motifs populaires, trop différents des thèmes que traitaient les maîtres d'Italie et de France qu'ils prenaient pour modèles. Et puis ces mélodies sauvages étaient construites sur des modes bizarres et ne se laissaient pas harmoniser selon les règles de Zarlino ou de Vicentino. Elles détonaient toujours et quelques précautions qu'on prit de les habiller décemment, elles ne manquaient pas de faire un esclandre au plus beau moment. C'était là de la musique barbare pour ces artistes élevés dans le culte des motets et des madrigaux de Venise et de Rome et des pièces de luth de Paris. Le curieux c'est qu'ils ne se rendaient pas compte que ces courantes, ces pavanes, ces branles, composés par leurs confrères de France et dont ils s'efforçaient d'attraper la manière, s'apparentaient eux de très près aux chants populaires des provinces de ce pays lointain. En sorte qu'à bien regarder les choses, les danses soi-disant polonaises que contiennent les tablatures de luth, sont beaucoup plus proches par la ligne mélodique et le rythme de nos vieilles danses, que des véritables *Mazour* ou *Obertas* de Pologne.

Les compositions instrumentales qui ne relèvent pas de l'esthétique des danses sont toutes élaborées dans le plus pur style italien. Je ne sais pourquoi M. Opienski appelle « danse espagnole » l'exquise *tamburitta* du compositeur Jarzebski. Le nom est italien et il n'y a rien d'espagnol

dans cet endiablé « tambourin » qui peut rivaliser en vivacité avec les saltarelles et les tarentelles bondissantes de l'Italie méridionale.

Le manuscrit qui contient les œuvres instrumentales de Jarzebski s'intitule : *Canzoni e concerti a due, tre e quattro voci con basso continuo* 1627. Il était conservé à Wroclaw. Il faut espérer qu'il n'aura pas péri au milieu des orages qui se sont abattus sur la terre de Pologne, car à en juger par cette pièce, c'est là un recueil infiniment précieux. M. Opienski mentionne une pièce chromatique « pleine des dissonances les plus hardies » qui suffirait à nous prouver que l'auteur dut étudier en Italie. On trouve d'ailleurs parmi ses compositions une œuvre de Giov. Gabrieli.

C'est sur la citation de cette *tamburitta* que se clôt le recueil des fragments précieux qui constituent l'appendice du livre de M. Opienski. Dès lors nous sommes condamnés à nous en rapporter aveuglément à ses appréciations, car, à moins de se rendre en Pologne, il n'est point aisé d'étudier les œuvres dont il est question dans la suite du volume jusqu'à l'avènement de Chopin.

On a d'ailleurs l'impression très nette d'une décadence accentuée de la musique en Pologne à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle. Elle se précipite sous le règne de la dynastie saxonne. Ce n'est pas qu'on ne fit beaucoup de musique aussi bien à la Cour des rois de Pologne que dans les somptueuses demeures de l'aristocratie, mais l'art étranger, les œuvres importées triomphaient.

De bonne heure, l'Opéra italien s'était établi en Pologne. Des troupes de chanteurs ultramontains étaient richement entretenues par les Rois et les Seigneurs. Au XVIIIe siècle, on se rend compte que Varsovie n'est pas moins que Munich, Dresde ou Vienne en proie à la passion de l'opéra italien : Hasse, le célèbre *Sassone* qui, né en Allemagne, faisait figure de champion de la musique italienne, vient souvent de Dresde diriger lui-même ses œuvres à Varsovie. Ses œuvres complètes allaient être éditées aux frais du roi de Pologne quand elles périrent au cours de la destruction systématique de Dresde par les canons du roi de Prusse.

Vers la fin du XVIIIe siècle, vers le temps du partage de la Pologne, il se produit une fermentation artistique inattendue. Brusquement les musiciens polonais semblent découvrir les chants populaires de leur pays et

cherchent à en tirer parti. Il n'est pas prouvé qu'ils aient été frappés les premiers de la beauté de ces chants et qu'ils aient fait autre chose que de suivre l'exemple qui leur était donné. Depuis quelques années en effet les compositeurs de France et d'Allemagne en mal d'exotisme prêtaient attention aux chants singuliers du peuple polonais comme d'ailleurs à ceux des Hongrois, des Tchèques, des Espagnols, etc. Couperin et Rameau s'étaient essayés avec un bonheur relatif à écrire des morceaux « dans le goût polonais ». Haendel, Bach et ses fils avaient composé de nombreuses « polonaises » en lesquelles parfois se retrouvait un peu de l'énergie rythmique des danses populaires.

Le génial Télémann nous apporte d'autre part un témoignage probant de l'attrait que pouvait exercer sur des étrangers cette musique du peuple polonais que dédaignaient les compositeurs originaires de Pologne C'est vers 1705, alors qu'il exerçait à Soran les fonctions de *Capelmeister* du Comte Erdmann von Promnitz, que Télémann qui subissait alors fortement l'influence lulliste, fit connaissance « avec la musique polonaise et hanaque dans toute sa vraie et barbare beauté », au cours d'un séjour qu'il fit en Haute-Silésie à la suite de la Cour. Cette musique, écrit-il, « était jouée en certaines hôtelleries par quatre instruments : un violon très aigu, une musette polonaise, un trombone grave (*Quint-Posanne*) et un orgue régal. Dans les cercles plus importants, il n'y avait pas de régal, mais les autres instruments étaient renforcés. J'ai entendu jusqu'à trente-six musettes et huit violons ensemble. On ne saurait croire quelles extraordinaires fantaisies inventent les joueurs de cornemuse ou les violons, quand ils improvisent, pendant que les danseurs se reposent. Quelqu'un qui prendrait des notes, pourrait, en huit jours, faire provision d'idées pour sa vie toute entière. Bref, il y a beaucoup de bon dans cette musique, si on sait s'en servir... (1) ».

Télémann sut parfaitement s'en servir. Comme il le dit lui-même, la connaissance de cet art sauvage lui rendit « plus tard des services même pour maintes compositions sérieuses ». Il écrivit dans ce style de grands concertos et des trios qu'il habilla ensuite « à l'italienne, en faisant alterner *Adagio* et *Allegro* ». M. Max Schneider a retrouvé des traces nombreuses de cette influence polonaise dans ses *Sonates méthodiques* et *Petite musique de chambre*. On rencontre notamment une mazurka très caractérisée dans l'une de ses sonates *polonaises* en trio.

Instruits par l'exemple qui leur venait de l'étranger, les musiciens

(1) Je cite tout ce passage d'après l'étude magistrale que M. Romain Rolland a consacrée à Télémann. *Voyage Musical au Pays du Passé*. Paris, Ed. Joseph, éditeur, 1919, page 113.

polonais finirent par suivre le mouvement, bien que très tardivement. M. Opiensky cite l'exemple d'un contemporain de Haydn, Antoine Milivild, qui fit un large usage dans ses symphonies de thèmes populaires. En l'une d'elles, il substitua à l'andante « une *Dumka* pleine de charme ! »

Il fallut donc l'action réciproque de la musique populaire et de la musique composée pour faire naître et fixer les types classiques de danses telles que la *Mazour*, la *Polonaise*, la *Krakowiak*. Ce ne fut d'ailleurs guère avant le début du XIXe siècle que la *Polonaise* trouva sa forme définitive sur la plume des Oginski, des Elsner et des Kurpinski.

La naissance de l'Opéra polonais contribua beaucoup à répandre le goût de ces danses forgées avec des éléments empruntés au peuple. L'honneur en revient à un Français établi en Pologne, le directeur du *Théâtre national*, Montbrun, qui eut le premier l'audace de faire composer et de monter un opéra en langue polonaise, c'était en 1778. Il réussit dans son entreprise et dès lors opéras et opéras-comiques polonais se multiplièrent. Kamienski, Stefani, Holland, Elsner, Kurpinski, s'acquirent une véritable célébrité de compositeurs dramatiques. Kurpinski surtout s'immortalisa en écrivant l'opéra *Cracoviens et Montagnards* qui n'a pas épuisé encore aujourd'hui la faveur du public polonais. Le succès semble d'ailleurs dû à des causes autant patriotiques qu'artistiques.

Tout ce qui dans ces opéras évoquait le souvenir de la Patrie opprimée, des luttes glorieuses, des jours heureux, soulevait au plus haut point l'enthousiasme. Il se passa pour la Pologne à peu près la même chose que pour l'Italie du Risorgimento. Elle trouva son Verdi dans la personne de Moniuszko. Moniuszko, écrit M. Opienski, fut le plus éminent représentant de l'art musical en Pologne dans la seconde moitié du XIXe siècle... Il n'éprouve pas comme Chopin le désir de créer des formules musicales nouvelles.... Chez lui, « l'expression domine la facture. Pour cette raison il fut mieux compris en Pologne qu'à l'étranger. Son art a eu plus d'influence sur ses concitoyens que l'art beaucoup plus raffiné de Chopin »

Ce n'est pas sans surprise que le lecteur étranger lira une semblable appréciation. Moniuszko hors de la Pologne est inconnu. Chopin apparaît de plus en plus comme l'un des plus grands génies qui se soient manifestés au XIXe siècle, mais pour les Polonais ces deux noms sont également sacrés.

C'est en 1858 que Moniuszko donna son premier chef-d'œuvre : *Halka*, bientôt suivi de plusieurs autres opéras non moins populaires. Il semble ne pas avoir ressenti l'influence de l'école viennoise qui est flagrante dans les premiers opéras polonais, non plus que l'influence italienne. Boieldieu,

Auber, semblent par contre l'avoir parfois inspiré. Les airs et les danses de ses opéras sont encore aujourd'hui chantés et joués dans toute la Pologne. On peut regretter qu'un artiste aussi représentatif de l'âme de sa race ne soit pas mieux connu à l'étranger. Pour le monde, le nom de Chopin suffit à représenter toute la musique polonaise.

Mais c'est que Chopin ne sut pas seulement évoquer les souffrances de la Pologne asservie, il ne se borna pas à nous donner en ses *polonaises* l'illusion d'armées libératrices jaillies du sol, à nous faire pénétrer avec ses préludes, ses *nocturnes* le fond de l'âme de sa race rêveuse, incertaine, impulsive, chevaleresque, il fut aussi un grand musicien dépassant par son envergure les frontières d'un art national. Il fut l'un des plus grands créateurs qu'on ait connus non de formules, comme le dit M. Opienski, mais de formes. En lui tous les esprits inquiets de nouveauté ont reconnu leur maître. Il est libre et d'une liberté conquise sans effort. Il ne porte aucune trace aux mains des liens qui l'ont enserré. Il semble n'avoir jamais connu la contrainte des règles, des routines, des préjugés. Quand on se remémore les dates de ses œuvres capitales, on demeure confondu. Ni Schumann, ni Liszt ne témoignèrent jamais d'une audace aussi souriante. Il semble n'avoir jamais connu comme Schumann le remord d'avoir trop osé. Il ne s'est pas comme lui assujetti à composer *selon les règles*, pour se faire pardonner des chefs-d'œuvre écrits sous la seule dictée du génie.

Avec quelle pitié souriante il eut de son vivant accueilli ces critiques qu'aujourd'hui lui prodiguent de doctes professeurs de composition. Chopin se soucie peu de construire ses sonates selon les lois en vigueur. Il pense à ce sujet comme Stendhal qui, on le sait, avait l'insolence de s'enquérir des droits que les règles ont d'être des règles...

Il a commis le crime de ne pas faire reparaître dans ses sonates le premier thème au moment de la réexposition ! Beethoven ne construisait pas ainsi ses sonates, il est vrai, mais lui, Chopin, fait ainsi. L'un et l'autre ont raison puisqu'ils créent des chefs-d'œuvre. En ce moment où les jeunes musiciens de l'Europe cherchent à briser les chaînes de la scolastique et s'ingénient à découvrir de nouvelles manières d'exprimer des sentiments et des sensations sans recourir aux lieux communs, aux tournures de phrases, aux amplifications oratoires de la rhétorique traditionnelle, Chopin plus que jamais apparaît comme le Maître. A la différence de la plupart des grands musiciens romantiques, son influence n'écrase pas ses disciples. Certes, on ne saurait l'imiter sans tomber dans la reproduction servile et puérile de l'appareil extérieur de son art : ses traits, ses

cadences, etc., mais un musicien de valeur n'a pas à redouter de perdre à son contact quoi que ce soit de sa personnalité. On sait le culte que Debussy professa pour Chopin et pourtant on ne trouverait pas dans l'œuvre du compositeur français deux mesures qui trahissent l'imitation directe de ses procédés.

Chopin est avant tout pour les novateurs un incomparable professeur de courage.

Je connais trop mal pour oser en parler l'école polonaise moderne qui semble s'être inspirée surtout de Moniuszko. J'observe seulement que c'est à Chopin que se rattache sans conteste le chef des jeunes polonais, Szymanouski. Ses dernières œuvres, audacieuses et passionnées, prouvent qu'il a tiré bon parti des leçons de son maître et s'est attaché à l'esprit plus encore qu'à la lettre. Est-ce l'effet des temps ? Il me semble qu'en l'œuvre de ce jeune artiste, on retrouve cette passion de liberté, cette fougue chevaleresque, et aussi ces accents de détresse, que les malheurs de la patrie polonaise inspiraient en des heures non moins sombres au plus grand de ses musiciens.

Henry Prunières.

***

Au **N° 2,**

Erik Satie. *par Henry Collet (avec de nombreux exemples musicaux).*
La Rythmique, *par Albert Jeanneret, avec illustrations.*
Notes d'esthétique musicale, *par Georges Migot.*

***

Cézanne, *par André Lhote, avec une reproduction en couleurs et de nombreuses illustrations en noir.*
Jacques Lipschitz, *par Paul Dermée avec de nombreuses illustrations hors-texte.*
Deuxième Rappel aux Architectes, *par Le Corbusier-Saugnier, illustré de nombreuses photographies documentaires.*
L'Esthétique Futuriste, *par Marinetti.*

LES DEUX ROUTES

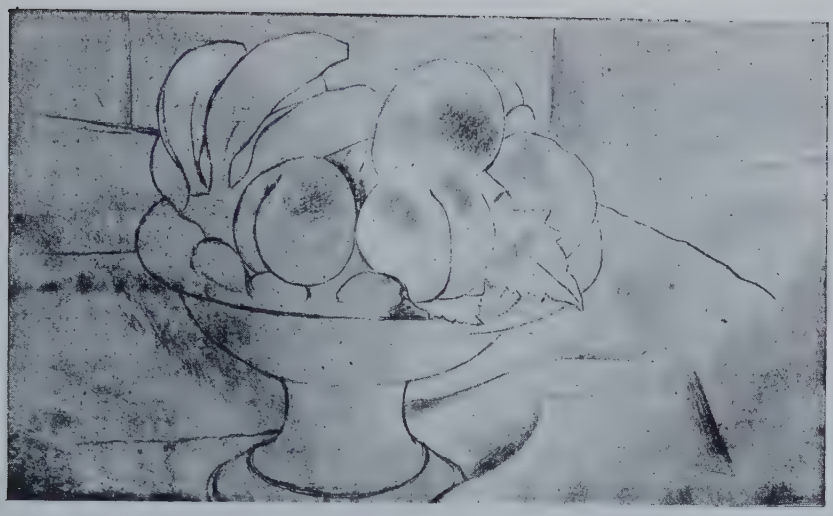
Voici, sans commentaires, le parallèle que M. F. F. établit en 1914, entre les peintres indépendants et les « officiels ».

« La Société des Artistes indépendants n'est pas sans signification, puisque parmi ses exposants ont figuré, et nous en oublions d'importants :

Angrand,
Anquetin,
Bonnard,
Cézanne,
Lucie Cousturier,
Cross,
Denis,
Derain,
Van Dongen,
D'Espagnat,
Flandrin,
Forain,
Van Gogh,
Guillaumin,
Henri-Matisse,
Laprade,
Marie Laurencin,
Lebasque,
Luce,
Manguin,
Marque,
Marquet,
Marval,
Metthey,
Peské,
Puy,
Redon,
X. Roussel,
Van Rysselberghe,
De Segonzac,
Seurat,
Signac,
Toulouse-Lautrec,
Valloton,
Valtat,
Vuillard,
Vlaminck,
et les cubistes,
et les orphistes,

Dans ce même laps de trente ans, l'Académie des Beaux-Arts décernait le premier grand prix de Rome peinture à

MM.
Pinta,
Axilette,
Lebayle,
Danger,
Thys,
Laurent,
Devambez,
Lavalley,
Lavergne,
Mitrecey,
J. A. Leroux,
Déchenaud,
Larée,
Moulin,
Gibert,
Laparra,
Roger,
Sabatté,
Jacquot-Defrance,
Sieffert,
Guétin,
Monchablon,
Roganeau,
G.-P. Leroux,
Billotey,
Aubry,
Lefeuvre,
Bodard,
Dupas,
De Gastyne,
Girodon.



PICASSO

Stéphane Mallarmé était-il symboliste ? M. Lanson, lui-même, ne le pense pas.

Le génie du poète d'*Hérodiade* l'amena aux découvertes dont se devait mourir le symbolisme.

Les symbolistes, heureux poètes souvent, furent, grâce à l'aérien Mallarmé, des poètes à système.

Notre siècle vit l'Académie, gardienne éternelle du système, couronner le système symboliste en appelant à elle M. Henri de Régnier, dix ans après la mort de Mallarmé.

Si l'Académie des Beaux-Arts, à son tour, appelle à soi quelqu'un des peintres auxquels nous songeons, ce sera raisonnablement M. Georges Braque, ou M. Jean Metzinger. A coup sûr, jamais ce ne pourra être Picasso ; la gloire d'être Espagnol ne comptant pour rien dans cette éviction.

Tout le système de Picasso c'est son génie, encore que, dès 1912, Maurice Raynal ait pu, en bon logicien, nier le génie en soi.

Pourvoyeur du cubisme, Picasso n'en est pas le chef.

A l'occasion de Picasso, et à cause de la complicité occulte des poètes entourant Picasso, la phraséologie classificatoire fut, cette fois, charmante.

Il y eut l'Epoque des Saltimbanques, l'Epoque bleue et l'Epoque rose, avant le cubisme.

Il y eut même, pour les délicats, des sous-époques dans ces radieuses Epoques.

Ainsi quelques-uns reconnaissent-ils dans l'Epoque bleue : l'Epoque du Corbeau et l'Epoque des Grands Mendiants.

Quelle serait donc l'immense responsabilité de Picasso si, comme au cubisme, à chacune de ces époques ou sous-époques avait correspondu quelque Ecole ?

Picasso sourirait, et se sourire suffirait bien à le libérer de toute responsabilité.

Pourtant, Picasso, dont l'art n'est pas exempt de cruauté, n'est pas assez cruel pour renier, condamner ce cubisme qu'il domine, qu'il a rendu possible et dont il ne dépend pas.

Une troupe disciplinée le suit ; exonérée d'aucune reconnaissance.

Indifférent au destin de l'Ecole, animateur du cubisme, Picasso égoïste le défend. On ne peut combattre pour Picasso sans soutenir le cubisme et les cubistes. Mais on peut préférer Picasso et son art.

L'Ecole cubiste est une école fixe ou « Pourquoi Picasso l'animateur ne saurait être chef d'une école à ce point dépendante de son génie ».

A une artiste capricieuse, amie de Bonnard, de Vuillard et des plus tendres Fauves de la famille de Matisse, l'un de nos systématisants disait, naguère :

« Sans doute, Madame, et cette grâce est la grâce dans l'authentique abondance ; mais un jour viendra-t-il pas que se lassera ce *caprice* qui conditionne tout cela ? Et alors, ne seriez-vous pas bien aise de posséder comme nous une certitude ? »

Picasso ne se fixe pas. Il est tout mouvement, plus que les Fauves, menacés par l'amorphe au jour même du premier triomphe, et que son art condamne, atteint et frappe dès 1906.

L'inventaire trop strict serait vain, et désormais indigne des uns et des autres, de tout ce qu'a livré à l'art, en prodigue,

ce grand Egoïste, cet Animateur anti-social qui n'a pas eu besoin de générosité pour enrichir la collectivité.

Il a suscité les fortes haines qui font plus beau ce ciel — à la hauteur où l'azur cède au désert d'ombre — et où, seule clarté, blanc, plane l'Eloge.

En ce temps que s'ouvre l'ère cubiste, Picasso mène une existence admirable. Jamais l'épanouissement de son libre génie n'a été aussi radieux.

A qui donc songeait notre Guillaume Apollinaire en ouvrant sur ces paroles l'une des plus profondes nouvelles de son *Hérésiarque et Cie* : « Placé sur la limite de la vie, aux confins de l'art, Justin Prérogue était peintre. » ?... Et pour conclure, si conclure n'est pas ici trop radical : « cette sainte Véronique, de son quadruple regard, leur enjoignait de fuir sur la limite de l'art, aux confins de la vie. »

Ce conte de Guillaume est l'histoire sainte d'une Jeunesse meurtrie et merveilleuse ; une histoire justifiant les biens communs à plusieurs ; l'avenir en sera ébloui quand l'Arlequin de Picasso viendra rouvrir les livres fermés.

Picasso avait interrogé les maîtres dignes de régner sur les esprits heureusement inaptes à confondre le repos avec le calme et l'appétit de connaissance avec l'inquiétude ; les esprits qu'on ne peut expliquer par le jargon. Il avait interrogé les suzerains des âmes alimentées de ferveur, — du Greco à Toulouse-Lautrec. Et il avait, instruit par eux, chauffant son sang en transformant la lumière de ces « Phares » calculé — si froidement et si passionnément ! avec prudence et comme par jeu ! — mesuré, taillé et poli le miroir où se reconnaître. Il se laissait conduire, s'étant assuré assez de rigueur pour n'y plus songer, par une fantaisie frémissante, à la fois shakespearienne et néo-platonicienne, avec toutes les grâces d'une adolescence dont la pérennité était une récompense et une promesse.

Alors, déjà couronné, Picasso peut vivre et travailler ainsi, heureux, justement satisfait de soi. Rien ne lui permet d'espérer par quelque autre effort, plus de louanges ni le développement d'aucune plus prompte fortune.

Pourtant Picasso, hors de la misérable inquiétude, connaît le tourment.

Il retourne ses toiles, abandonne ce grand ouvrage *Les*

Demoiselles d'Avignon, un document propre à confondre les imposteurs et leur clientèle d'incrédules trop crédules ; vaste tableau par la suite pris et repris, qui n'a pas encore quitté l'atelier, qui même n'en peut peut-être encore sortir et qui est comme le centre de son œuvre, le cratère toujours incandescent d'où est sorti le feu de l'art présent.

Il retourne ses toiles et jette ses pinceaux.

De longs jours et tant de nuits, il dessine, concrétisant l'abstrait et réduisant à l'essentiel le concret, mais en l'enrichissant. Jamais labeur ne fut moins payé de joies évidentes, et c'est sans le juvénile enthousiasme de naguère que Picasso entreprend, revenant aux grands nus des *Demoiselles d'Avignon* établis dans l'esprit de l'Epoque rose, — la première application de ses recherches ; recherches dictées tyranniquement par l'examen lucide de tout ce qui précède. Dans l'œuvre de Picasso, dans cette œuvre dont un instant marque, commande le départ de la révolution cubiste qui est bien une révolution, il n'y a jamais solution de continuité.

Il a courbé sous la froide Raison son génie.

Lorsqu'il lui rend les ailes, voici Picasso, immortel, au centre d'un univers transfiguré.

***

L'Epoque bleue.

Les stropiats, les vagabonds se faisant une patrie du porche d'une église ; les mères sans lait ; le Corbeau centenaire.

Toute la douleur et toute la prière.

Les saltimbanques.

Le gros homme rouge au bonnet sonnant, à l'image de celui qui construit la lyre des poètes de l'Esprit Nouveau ; les minces acrobates adolescents, l'Arlequin mage — Arlequin trismégiste, mon Guillaume ! — les grelots tristes au chapeau comique et le tambour funèbre des tribus et du cirque et qui roulera pour la mort du meilleur dont sainte Véronique sur une serviette banale garde la candide sagesse en son quadruple regard ; la Fille au châle et le Cheval blanc du manège éternel, deux fois encore célébré par Max Jacob, le premier qui trembla

DESSIN

Photo Léonce Rosenberg.

d'espérance en « découvrant » Picasso, comme disent les riches amateurs.

Epoque rose.

Tous les miroirs, toutes les sources, toutes les vitres, toutes les nudités « Sur la limite de la vie ; Aux confins de l'art. »

Autodafé.

Résurrection.

Ceux qui résistent à l'amitié de feu qui incline vers ce peintre s'épargnent la bassesse du dédain en confessant, au moins, qu'il est notre dessinateur.

Après vingt ans de travaux, d'exemples immédiats ou seconds, et vingt ans de silence — quand déjà trois ouvrages avaient paru touchant le cubisme, dont l'un écrit par deux peintres — Picasso fit un choix de ses plus beaux dessins pour une galerie parisienne. Le souvenir ne s'en prolonge pas qu'en l'esprit, favorable à l'ordinaire justice, de M. Jacques-Emile Blanche, pour qui la guerre elle-même fut révélatrice de l'Esprit Nouveau, mais auprès de qui M. Jean Cocteau n'a pas encore eu le loisir d'introduire l'ombre immense de Guillaume Apollinaire.

Il n'est que raisonnable d'écrire que c'est cette exposition des dessins de Picasso qui, éveillant les petites colères des critiques distributeurs de la veille chez les nouveaux touche-à-tout de la presse et chez plusieurs enclins, vice assez neuf, à spéculer sur une certaine « simplicité », mit des esthéticiens et des moralistes soucieux d'ordre, de M. Jean-Louis Vaudoyer (*Echo de Paris*) à M. Henry Bidou (*Revue critique des Idées et des Livres*), en posture de représenter, lors du dernier Salon des Indépendants (1920), le cubisme ainsi qu'une quête classique.

Pour moi, voici comment cette exposition me dicte de rendre sensible, au moins de le tenter, en peu de mots la courbe du génie :

Amples et blanches, les manches du Pierrot ne sont pas celles du prestidigitateur.

Elles ne contiennent que deux bras nus.

La reine de cet Opéra de toile dont l'Arène est une projection du monde, se renverse alors sur sa chaise carrée et, la tête

inclinée comme une sphère, rit au miroir suspendu entre ses bras levés. Le miroir qui absorbe et renvoie son image, à la fois le ciel, l'air, l'eau, le feu, la lumière et la terre avec son humanité dont le rire et les douleurs sont parfois aussi parfaitement inimitables que ces mots LE JOURNAL, clichés dans la fournaise et qui, tirés à un million et demi d'exemplaires, ne se ressemblent jamais.

C'est une scène de comédie foraine, ou le repos des grâces du ballet.

Niché entre les plis gras de la paume, le fourneau de la pipe chauffe la main autant qu'un petit oiseau. Avec la première plume venue, tire mieux qu'avec un tire-ligne un trait parfaitement droit au long du tuyau dont la chaleur t'enseigne la mesure. Voici la guitare toute sonore de toute la musique recréée parce que ce que vous nommez l'Harmonie est aussi inimitable que la manchette du quotidien.

Picasso est tout seul entre le ciel et la terre, suivi de ceux dont ses pas ont tracé la route et précédé de l'homme qu'il fut.

La vie de ce grand artiste ne sera pas assez longue pour parcourir tout le chemin que son œuvre éclaire.

L'Art présent et l'Art futur relèvent de sa bienfaisante tyrannie.

Picasso a tout inventé.

Pour échapper à un si impérieux guide, il n'est de refuge que dans le passé, dans les grottes du passé où l'air se cristallise ; la moindre halte y précipite et Picasso est toujours seul ayant fait largesse de vérités nouvelles ; seul, précédé de cet adolescent de jadis, couronné par la grâce.

Tous les dessins qu'on a réunis sont de la main de l'adolescent merveilleux. Mais, tandis qu'aux premiers jours de cette création, l'adolescent accumulait des simulacres en se rejouissant d'imiter Dieu sans même se procurer la réalité du monde, le voici, toujours aussi joyeux, plus libre ! obéissant au second Picasso, celui qui a tout mesuré et dont il a semblé parfois qu'il pourrait assurer la chute universelle par une plaisanterie concertée, face à face avec les nombres, ces étoiles du ciel intérieur.

Marcel Schwob a réussi un conte ingénieux. Il n'a rien compris à la religion de Paolo Uccello et a gâté d'humour automatique ce qui eût pu toucher à l'œuvre de foi. L'exposition des dessins ne peut laisser à personne à contrefaire l'écrivain des *Vies imaginaires.*

Picasso n'assure pas de repos à nos impatiences contradictoires. Maître des formes, l'homme d'une seule vérité les situe à sa guise sur des plans justifiés. A sa guise ! ainsi que fit l'adolescent de jadis, docile aujourd'hui à la sagesse de celui qui, riche des dons de ce monde, à définir le plus vieux et le plus neuf, vierge de reflets et d'apparences, où l'imagination non plus traditionnelle gisait en des abîmes de solitude, en des océans de lumière froide.

Le miracle à présent est pleinement réalisé. Les dessins de Picasso nous seront mieux qu'une justification dont n'a que faire un artiste si grand.

Voici ouverts pour la première fois les cartons du silencieux par qui fut renouvelé, selon son essence même, le verbe de l'art. Saint Jean Bouche d'Or Close.

Sur l'œuvre infinie de Picasso, et au profit de l'œuvre la plus vivante de notre âge, les traits de son crayon s'épandent droits ou s'élargissent, se diluent enfin en ondes puissantes, pareils à la lumière du jour, sur ce que notre intelligence peut, à travers l'art, percevoir d'une nature pleine encore de mystères concrets.

***

Je n'ai pas eu à choisir, à préférer une image obsédante. Picasso apparaît réellement, le cœur et l'esprit plein de dramatique sagesse, précédé sur la route de l'éternelle Découverte par l'adolescent aussi merveilleux que Rimbaud — mais en un temps mieux « dépouillé » par plus de sacrifices égaux aussi parfaitement consentis — l'adolescent qui peignit les Saltimbanques avant d'ordonner l'austère retraite, la grande prière parmi les voiles, lourds comme des orages, de l'Epoque bleue et qui noua aux colonnes rigoureusement calculées du seul ciel sans mensonge les écharpes de l'Epoque rose.

Picasso est l'homme le plus simple du monde. C'est devant

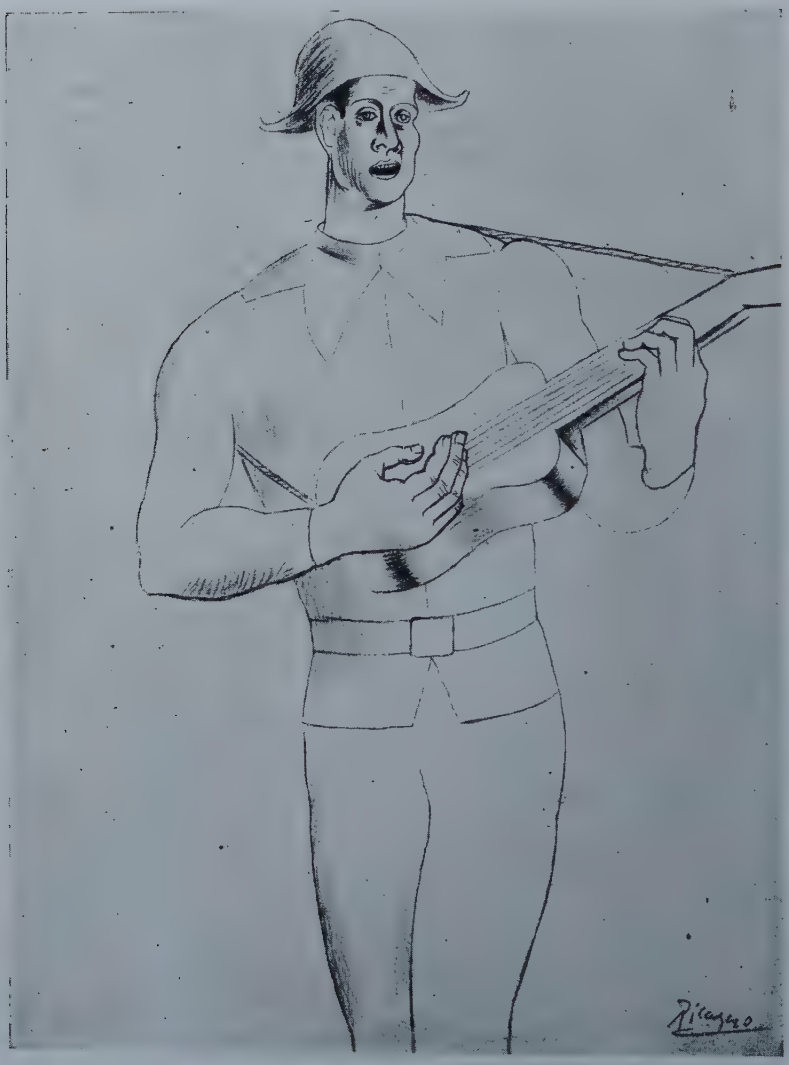
DESSIN

PICASSO

Photo. Paul Rosenberg

DESSIN PICASSO *Photo. Léonce Rosenberg*

DESSIN PICASSO *Photo. Paul Rosenberg*



DESSIN PICASSO *Photo. Paul Rosenberg*

DESSIN PICASSO *Photo Léonce Rosenberg*

DESSIN PICASSO *Photo. Paul Rosenberg*

DESSIN PICASSO *Photo. Paul Rosenberg*

DESSIN PICASSO *Photo. Paul Rosenberg*

DESSIN Photo Paul Rosenberg.

cet artiste légitimement orgueilleux, et le mieux mis en péril par d'impatients hommages, que le doux mot de « modestie » prend toute sa valeur.

La modestie a conduit Picasso, interrogé maintes fois, sommé de se justifier, à répondre par boutades, avec cette gaieté dont notre jeunesse fit un emploi « utile à l'avancement des arts », aux heures les plus fières, mais propre à nous faire peu entendre du peuple immense qui ne croit qu'aux rubriques.

La foule déteste féminiment tout ce qui n'est pas public. Sa meilleure part n'accepte du secret que ce qui l'y associe.

Encore une fois, que n'a-t-on compris que Picasso indiquait discrètement, modestement, qu'on s'égarait en s'adressant à lui et que le bon guide du labyrinthe se trouvait parmi les cubistes constitués ; qu'il fallait interroger le plus robuste, le plus savant, M. Georges Braque ou M. Jean Metzinger, le plus heureusement disert, ou M. Albert Gleizes, le mieux soucieux d'être entendu.

Picasso vient de récidiver. Interrogé sur le mélanisme, le Malaguene a répondu : « Art nègre, connais pas ! », propos bref promis à une aussi durable faveur que le « Naturalisme pas mort, lettre suit », du brave Paul Alexis, mais autrement éloquent.

J'ai soutenu qu'il n'y eut jamais solution de continuité dans l'œuvre de Picasso. Cette solution de continuité serait un fait patent, un accident flagrant si la révélation de l'art nègre avait déterminé Pablo à retourner le nez contre le mur les *Demoiselles d'Avignon*. Il ne les mit pas en pénitence.

L'inquiétude de l'art nègre n'est que partie d'une somme et précéda d'assez loin l'abandon de ce qui était un bon moment de l'Epoque rose quand elle s'évanouissait spirituellement, si une « époque » se fixe et ne se prolonge pas.

Si le beau et le bien se confondent, si la Morale et l'Esthétique s'absorbent, je laisse à d'autres d'en écrire. Mon inaptitude à m'en inquiéter m'éloigne même du sentiment des valeurs hiérarchiques. Je n'écrirais plus aujourd'hui que Picasso est le premier peintre de son temps. Je ne sais pas du tout s'il est le premier, ni comment on peut « mériter d'être appelé le premier ». Je ne sais pas si « l'avenir appartient » à Picasso. D'autres que je pourrais nommer et dont les origines sont à peu près semblables à celles de Picasso commencent de prendre ou

de reprendre sur la jeunesse, les nouveaux-venus et les esprits seconds, une part d'influence qu'on voit chaque jour grandissante et qui, hier, fut toute à Picasso. Il ne s'agit pas pour lui d'une défaite qu'il ne peut pas connaître, lui que garantit de la défaite la victoire même de ses rivaux, voire de ses égaux. Je m'explique. C'est par Picasso — bien entendu après et selon Cézanne de qui dépendent rivaux et égaux, et sans qui rien ne serait de l'art présent — que tout a été remis profondément en question. Egoïste, Matisse le fut d'une fureur trop humaine et il chercha les profits de l'enseignement ; Picasso fut l'Egoïsme jusqu'à la cruauté et c'est pour cela que, se gardant d'enseigner, il donna de grands exemples néroniens, et c'est par là que ce « sans cœur » (comme disait de soi Rimbaud) me permit jadis de l'approcher de Gœthe ; ce qui amusa tant mon camarade Vauxcelles. Quant à André Derain, l'autre grand Solitaire, pour bien juger la position de ce prince des ténèbres vaincues dont Picasso, d'un autre sommet, voit grandir l'autorité, ne conviendrait-il pas de recourir au préalable à l'examen du fait mondain ? N'oublions pas que c'est la génération de 1900, croyant à l'art, qui, répugnant au tumulte naïf de *Dada*, voulut et osa « assassiner la vie artistique ».

On manquait, ça et là, de vues sur André Derain qui apparaît aujourd'hui parmi des murs écroulés. Sera-t-il le Régulateur ? La révolution réalisée par Picasso lui livre des sujets qu'il n'a pas ambitionné de gouverner, mais qu'il peut soumettre à un ordre harmonieux.

A peine y sera-t-il sensible, ce grand Solitaire, cependant que Picasso, qui n'eut jamais de tendresse pour un monde de disciples, sent déjà que lui est restituée cette solitude qui est son vrai royaume, puisqu'il refusa de fixer jusqu'à ses lois. Pourtant le souvenir interdira la perfection de cette solitude. Picasso a plus qu'aucun maître d'aucun temps arraché le plus grand nombre d'hommes à leurs certitudes acquises, à leurs petites paix mesurées. Leur prenant tout, il les laissa pantelants. Les meilleurs se recréèrent une « certitude » et assurèrent les bases d'une Ecole, sous la loi d'un autre, sur les éléments d'un instant de Picasso, plus bref qu'une des précédentes « Époques ».

De la triple aventure, c'est le péripatéticien Matisse qui sort

glorieux dans la tradition de la Peinture la plus peinture, de la tradition d'atelier, glorieux mais abandonné jusqu'à l'injustice. Et voici, enfin, Picasso et Derain face à face, sans qu'il y ait certitude sur le suprême assaut des suppliants, des égarés. Derain ? Picasso encore ? Et puis, face à face, sans doute, mais rivaux ou égaux ?

Il m'eût paru trop court et déloyal, et que j'eus manqué aux uns et aux autres, en écrivant seulement, bien que véridiquement, du fait absolu : Des maîtres du XXe siècle, Picasso est celui qui a contraint le plus d'âmes à l'examen de minuit ; celui dont le nom a volé sur le plus de lèvres.

On ne peut même pas dire, quand les maîtres n'ont pas suscité un seul disciple dont ils puissent craindre en se réjouissant au-dessus de la vanité humaine, que Picasso fut luciférien et Derain archangélique. Picasso a beaucoup refusé et Derain ne promet rien, lui qui exalte le « drame » moral et disait hier de Raphaël qu'il ne faut l'aborder qu'après « beaucoup de déceptions ». *Le Matin*, 6 avril 1920.

Est-ce que tout l'Art vivant, toute cette plastique, cette poésie qui ressortissent à l'Esprit nouveau, n'est pas le beau fruit, déjà mûr et encore amer de la déception ? Trop poète, et mondain trop fin pour rien réduire à une formule, Max Jacob (qui a tant de droits à voir, chaque fois permise, son nom rapproché de celui de Pablo) n'a-t-il pas confessé, secrètement si je puis dire, avoir pratiqué, ça et là, l'art direct de la déception ?

Il serait périlleusement injuste de contester qu'entre les peintres, Picasso ait été le premier maître du jeu le plus terrible, le plus grave, le plus fécond et qui réclamait le plus d'amour. A cause de quoi cette permanente déception et son soin passionné sont, à son égoïste profit, le gage d'une éternelle promesse.

Mai 1920. ANDRÉ SALMON.

PICASSO

DESSIN

Photo Léonce Rosenberg.

MANIFESTES ET PROCLAMATIONS

*

MANIFESTE 2 *DE « DE STIJL »* 1920

LA LITTÉRATURE

L'ORGANISME de la littérature contemporaine vit encore de la sentimentalité d'une génération affaiblie.

La parole est morte, les clichés naturalistes et les films dramatiques de mots que les fabricants de livres nous fournissent par mètre et au poids ne contiennent rien des nouveaux coups d'audace de notre vie.

La parole est impuissante, la poésie asthmatique et sentimentale, le « moi et « lui » qui est toujours usité partout et principalement en Hollande est sous l'influence d'un individualisme craintif de l'espace résidu fermenté d'un temps vieilli et nous remplit de dégoût.

La psychologie dans notre littérature romanesque ne repose que sur l'imagination subjective, l'analyse psychologique et la rhétorique encombrante ont *tué la signification du mot.*

Ces phrases soigneusement mises l'une après l'autre et l'une en dessous de l'autre, cette phraséologie *frontale* et sèche dans laquelle les réalistes anciens présentaient leurs expériences bornées à eux-mêmes sont entièrement impuissantes et ne peuvent exprimer les expériences collectives de notre temps.

De même que l'ancienne conception de la vie, les livres sont basés sur la *longueur de durée*, ils sont *volumineux.*

La nouvelle conception de la vie réside dans la *profondeur et l'intensité* et ainsi nous voulons la poésie.

Pour construire littérairement les événements multiples autour de nous et à travers nous, il est nécessaire que la parole soit reconstituée aussi bien suivant le *son* que suivant l'*idée.*

Si dans l'ancienne poésie par la domination des sentiments relatifs et subjectifs la signification intrinsèque de la parole est détruite nous voulons par tous les moyens qui sont à notre disposition : la syntaxe, la prosodie, la typographie, l'arithmétique, l'orthographie, donner une nouvelle signification à la parole et une nouvelle force à l'expression ; la dualité entre la prose et la poésie ne peut subsister, la dualité entre le contenu et la forme ne peut subsister, alors pour l'écrivain moderne la *forme aura une signification directement spirituelle*, il ne décrira aucun événement, il ne décrira point, mais il *écrira*.

Il recréera en la parole le collectif des événements ; unité constructive du contenu et de la forme.

Nous comptons sur l'appui moral et esthétique de tous ceux qui collaborent à la rénovation spirituelle du monde.

Leyde, Hollande, avril 1920. Theo van Doesburg.

LA TRAGÉDIE

***

Une chose qui apparaît certaine c'est qu'ayant des formes très arrêtées et parfaitement définies, la Tragédie, en tant que genre, se confond avec l'image même du Beau, telle que celui-ci est à même de se produire sur une scène. Ainsi compris, tout le problème s'éclaire ; dès lors, au même titre que l'Ode, le Sonnet ou la Ballade, la Tragédie est quelque chose d'à part dans la Poésie, et dont l'emploi n'est interdit pour aucun sujet, ni en aucun temps. Inventée par les Grecs pour leurs propres besoins, elle n'est pas tenue de nous peindre éternellement les mêmes faits et de nous rapporter, sans en changer une ligne, les mêmes histoires surannées. Bien au contraire, elle peut en renouveler les thèmes et, tout en gardant son antique noblesse, s'adapter au goût de chaque siècle, et en illustrer les drames. Saint-Georges-de-Bouhelier (*Grande Revue*).

Aux tous prochains numéros.

Études et chroniques de : André Suarès, Marinetti, Jules Romains, Albert Jeanneret, G. Ungaretti, Loos, Maxime Lemaire, Léon Chenoy, Christian, Georges Migot, Paul Recht, Soupault, Fernand Divoire, Giulio Bas, Henri Collet, Georges Gabory, André Lhote, P. Drieu la Rochelle, etc..., etc... (Inédits de Guillaume Apollinaire et de Rémy de Gourmont).

L'ESTHÉTIQUE DU CINÉMA

A Ivan Goll, *fraternellement.*

... je crois qu'il y a un endroit où les forces vitales du monde existent visiblement.

R. Haggard (*She*).

Il est arrivé à Adolphe Brisson — et cela peut arriver à tous les mortels — de dire une vérité. Ce fut sans doute le meilleur moment de sa vie lorsqu'il écrivit : *la découverte du Cinéma est aussi importante que la découverte de l'imprimerie.*

En effet, l'imprimerie était le commencement de quelque chose de nouveau : ceci tuera cela. Le cinéma est un autre commencement d'un art nouveau, plus large et humain que les autres et celui-ci tuera-t-il ceux-là ?

L'essai présent tâchera de fixer quelques lois de cette nouvelle esthétique. Sans doute on répétera des choses déjà dites, mais, la *Cinégraphie* n'est pas une chose si nouvelle qu'on soit obligé de crier : « Oui, c'est un art »; après on dira pourquoi c'est un art (1).

(1) Pour tout ce qui est l'évolution, l'état actuel, la technique et les vedettes de Cinéma, je renvoie le lecteur à ces deux livres excellents : Delluc : *Cinéma et C°* (B. Grasset, éditeur, 1919) et Diamant-Berger : *Le Cinéma* (la Renaissance du Livre, 1919). De même le lecteur lira avec plaisir le numéro spécial du *Crapouillot* sur le Ciné (avril 1920), ensuite l'article de Georgette Leblanc : « Propos sur le Cinéma » (*Mercure de France*, 16-11-1919) et celui de Mierendorff : *Puissance du Cinéma* (1-11-1919). Pour se renseigner sur les nouveautés lire : *Le Cinéma pour tous* (hebdomadaire), *Le Film* (mensuelle), *le Ciné-Club* (hebdomadaire) et les revues américaines.

AVERTISSEMENT. — Pour prouver mes dires, je citerai des exemples qui seront presque toujours américains. Ici et là, je parlerai cependant de quelques films scandinaves et allemands, puis d'un ou deux français. C'est qu'ils ne méritent pas mieux. Quant au reste, oublions-le, voulez-vous ?

ART INTERNATIONAL. — Le seul art international est peut-être le Cinéma. L'absence de paroles y contribue déjà. Mais mouvement, lumière, simultanéisme, absence de paroles ne sont que *matière, éléments* de cet art qui exprime ou doit exprimer le véritable internationalisme : la pensée. Mouvement et photogénie sont des expressions seulement. Et personne n'a encore fait de vrai internationalisme avec ces deux moyens internationaux. Qui possède le Cinéma, possède le monde, écrit Mierendorff, un Allemand. En avant auteurs, metteurs en scène et supervisors, pour posséder le monde plus complètement encore. Chaplin est plus populaire que toutes les autres grandeurs d'aujourd'hui. Pourquoi ? Parce qu'il exprime des *idées avec le type qu'il a créé.* Le vrai Cinéma est le film d'*idées.* C. de Mille, ce grand Américain, l'a bien vu. Il a déclaré faire désormais des films d'idées. Et l'idée exprimée par l'écran est internationale.

L'AVENIR DU CINÉ. — Il est énorme. On n'a vu qu'assez rarement jusqu'ici ce que, grâce au visage photogénique (c'est-à-dire moment psychologique saisi), on peut révéler de l'homme. Photogénie et lumière nous feront connaître « l'hôte inconnu ». La cinégraphie *visualise* nos pensées intimes et par des expressions successives révèle le processus psychologique. L'essence du ciné est la succession des images, dit-on. Mais aussi succession des expressions du visage et, par mille moyens, approfondissement de l'expression. Par les découpages, agrandissements, superpositions, on peut donner l'image de ce qu'est notre être et de tout ce qui se passe en lui. Le vrai et seul futurisme est là.

Ce n'est plus seulement puissance des gestes, des mouvements, de l'action et de la nature, mais puissance psychologique des révélations. Un autre *Hayakawa* et une nouvelle *Norma Talmadge* le feront. De ces cent vingt à cent cinquante excellents acteurs américains sortira celui dont le visage parlera

plus *magnétiquement* que ceux d'aujourd'hui. Et je ne parle pas du magnétisme de la force, des mouvements, mais d'une attraction plus intérieure, plus spiritualiste.

Questions d'hypnotisme, d'occultisme, à tenter et expérimenter. Deux films « La femme aux deux âmes », avec l'étonnante et fascinante Priscilla Dean, et un assez bon essai français : « Le Torrent », ont montré ce qu'on pouvait faire dans ce sens.

De découverte en découverte. — Découverte nouvelle, le cinéma se découvre lui-même chaque jour. Déjà il dépasse toutes les autres conceptions d'art. C'est pourquoi on ne peut le juger que de son point de vue à lui. Les comparaisons avec les autres arts sont impossibles, presque. Il n'y a que le procédé rétrospectif que l'on puisse employer pour cette esthétique : *observer ce qui se fait. Le Cinéma est une création plastique à travers la durée.* Des volumes véritables qui se meuvent dans la nature au milieu de volumes véritables. Mouvement perpétuel (la simultanéité n'est qu'un moyen) nous dévoilent sans cesse tel ou tel côté de la vie. Des êtres vivants qu'on y voit, ce qui importe ce n'est pas tant ce qu'ils nous montrent que ce qu'ils découvrent en *eux-mêmes, ce qui est large, sonore, sainement beau et encore inconnu : ce qui est réellement nouveau.* Tout cela brise les conceptions d'art que nous avons. Quelque chose de nouveau se crée. Une formule sortira peut-être ?

Le Cinéma est, avant tout, vie.

Vie et nature. — A première vue, il semblerait que le cinéma est de la littérature.

On vit d'aventures sans bouger, comme dans les livres. Mais il suffit de *voir* (déjà une différence énorme), pour s'apercevoir que ce n'est pas cela. Jamais le roman et son don-quichottisme n'est si vivant. Le cinéma est une visualisation où le *vrai* joue un grand rôle. Le cinéma est donc avant tout une chose vivante et vraie où un élément réel intervient : la nature. Encore un autre élément réel : la lumière. *Ce que l'esprit représente comme il le veut, le ciné le met devant les yeux*, avec des éléments choisis. D'où un réalisme nouveau, par ce *qu'on voit.* On voit Colorado, le mont Touji, l'Islande, New-York, la rue, la mer, les gens

tels qu'ils sont. Pas d'illusions sur eux. Le Cinéma peut devenir un art abovaryque. Voir est un point important, une loi de cette nouvelle esthétique réellement cosmique : symbolisme réel et réalisme symboliste. Le poète imagine et nous fait imaginer. Le cinéma observe, voit, tourne, photographie, montre. Et nous regardons. Que les Américains pragmatistes soient les champions de cet art nouveau, voilà qui ne doit pas étonner. Th. Ince, W. Hart, Chaplin, D. Fairbanks, etc., sont *cette Amérique intérieure* dont parle Whitman.

Plus vivant que le journal et plus réel que la littérature, le ciné est la nature et la vie même. *La puissance du ciné, c'est qu'on y est naturel, nature et vie sans le faire exprès, sans le vouloir :* « On y est », comme dit Delluc.

La nature y joue un rôle. Le metteur en scène et l'auteur choisissent de la nature ce qu'il leur faut, ce qui correspond à l'« atmosphère » de la pièce. La nature qu'on voit dans « *L'Homme aux Yeux clairs* », « *Pour sauver sa Race* », (ces deux avec W. Hart) et « *Le Géant de la Forêt* » (qui est « l'histoire » d'un arbre) expliquent le caractère des héros.

Encore quelques caractéristiques. — *Volonté et déterminisme* jouent un grand rôle aussi. Déterminisme des choses et volonté de l'homme. Fatalité ! Mais aussi trop souvent il y a dans les plus actuels la bonne fatalité bourgeoise. Tout finit bien. Quand il s'agit des films genre *Douglas Fairbanks,* alors il n'y a que la volonté. Tout est faisable pour Douglas.

Chocs et luttes. On se bat trop. Trop de sève et de dynamisme chez les Américains. Jeunesse, abondance de forces vitales. Mais cela ne fait rien : c'est la deuxième étape du cinéma.

Donc on « englobe » actuellement le visuel. Le temps est venu dans l'évolution de l'art nouveau de nous faire « englober » les choses moins visuelles ; notre monde intérieur. Par le ciné, nous connaissons en réalistes notre terre. Maintenant nous voulons nous connaître un peu mieux. C'est ce que le cinéma a déjà commencé.

Sujets. — Médiocres sujets pour la plupart ! Conceptions bourgeoises. La foule n'a pas encore joué le rôle principal.

Pourtant, c'est un art social que le ciné ! Harmonie de l'idée et de l'exécution, voilà ce qu'il nous faut désormais. Mais il faut que naissent des films qui soient des poèmes. *Ch. Chaplin est notre Aristophane. Il nous faut l'Eschyle et l'Ibsen du ciné.* Le film suédois « *Les Proscrits* »(avec Sjostrom) en possède quelques éléments, et quelques autres, avec *W. Hart* et *Hayakawa*, aussi.

Quelques acteurs.— « Chaque homme a droit à un rêve et doit travailler pour réaliser ce rêve ». Telle était la « morale » d'une pièce américaine avec Ch. Ray. Le cinéma a son rêve et il doit le réaliser complètement. Pour y arriver, il abandonnera de plus en plus le système des « stars » (étoiles, vedettes). Ce système, excellent et nécessaire à l'évolution jusqu'ici, est dépassé aujourd'hui. Les Américains créateurs de ce système en cherchent un nouveau : celui de l'auteur.

Charlie Chaplin, ce génie, est auteur, metteur en scène et acteur. Auteur de films d'idées, il est le plus social et le plus humain de tous. Voilà le critique de notre temps par le type sympathique qu'il a créé. Hors la loi et vagabond spécial, Charlot cherche une position qu'il n'aura jamais. Chemin faisant, il observe et par là il est devenu un grand connaisseur des hommes. Il est d'abord psychologue merveilleux. Je ne parlerai pas longtemps de ses qualités, je n'analyserai pas son type synthétique : tous nous le connaissons. Il est notre joie. Emotion et rire. Admirable Chaplin, nous t'aimons (1).

Douglas Fairbanks. — Il est le jeune self made-man américain. Douglas = ouragan + Artagnan. Ouragan américain et « pragmatiste ». Artagnan moderne qui se moque de lui-même un peu. Pour lui, tout est faisable. Bien entendu, avec un corps souple comme le sien, avec sa verve, sa santé, avec son tempérament.

Douglas et *Mary Pickford* sont des enfants terribles de la bourgeoisie américaine, et ils sont sympathiques. La philosophie de Douglas est : bonne humeur et ne pas perdre la tête.

(1) Inutile d'énumérer ses films principaux. Notons seulement que : « *Une Vie de Chien* », « *Charlot soldat* », « *Une Idylle aux Champs* », marquent une étape nouvelle de son évolution.

N'est-ce pas une vraie philosophie ? Sa seule « morale » : La santé !

Hayakawa et *Norma Talmadge* sont tout intérieurs. Deux visages révélateurs, photogéniques par excellence.

Sjostrom est une grande force tragique, *Nazimova* une virtuose admirable.

W. Hart (Rio Jim) évoque souvent Beethoven et Michel-Ange.

C'est la force ! le tragique. Un vrai fils de la nature, rude, amer, violent mais bon. Il y a quelque chose de souverain en lui qui paraît justifier même ses brutalités. Que nous le comprenons ! Et quel dommage que cet « Hors la loi » rentre le plus souvent dans la loi. Mais nous l'aimons quand il retourne à sa forêt ou continue sa vie de « l'homme de nulle part ».

Incontestablement, le véritable « homme de nulle part » est *Chaplin-Charlot.* Il est et reste le plus complet artiste du ciné : il résume le ciné et il développe ses possibilités ; il en est l'expression intégrale... Quand on dit « Chaplin », on caractérise le ciné : Etre et non paraître. — Le vrai. — La vie, le vivant. — Révélation de l'âme. — Poésie, émotion, psychologie ; tout cela donné par la succession, le mouvement, aidés par la lumière et la nature. Parce que vu, visuel, le cinéma est le « Sur-Art ».

B. Tokine.

P.-S. — Il faudrait une anthologie permettant d'étudier les meilleurs moment des films édités jusqu'ici. Car, dans presque chaque film américain il y aurait quelque chose à retenir.

Voici quelques noms :

« Intolérance » (de Griffith) a été un des plus grands essais. M. Sennet, Th. Ince, de Mille, Capellani, etc., sont des metteurs en scène de premier ordre. Rex Beasch, Loss Emerson, M. Reinhardt, etc., des auteurs excellents. Dans les comédies de M. Sennet, les animaux jouent un admirable rôle comique, n'en déplaise à M. Bergson.

Encore quelques acteurs : Bessie Love, W. Rogers, Dorothy Dalton, Mac March, C. R. Young, F. Reed, M. Normand, Th. Bara, M. Lewis, Salisbury, Level Carmen, Keenan, Fannie Ward, G. Walsch, etc..., etc...

Les Français : Emmy Lynn, Eve Francis, Modot, Séverin-Mars, Foulad.

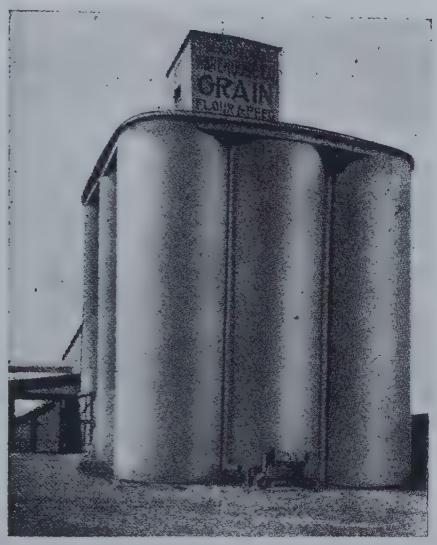
Les Allemands : Pola Negri, Henry Porten, Tannings, Liedke, Asta Nielsen.

L'Italien Febo Mari, et... je crois que c'est tout.

Enfin il ne faut pas oublier les dessins animés et le ralentisseur.

WILKI
FLOU

trois rappels à
MM. LES ARCHITECTES



L'architecture n'a rien à voir avec les « styles ».

Les Louis XV, XVI, XIV ou le Gothique, sont à l'architecture ce qu'est une plume sur la tête d'une femme ; c'est parfois joli, mais pas toujours et rien de plus.

L'architecture a des destinées plus graves ; susceptible de sublimité elle touche les instincts les plus brutaux par son objectivité ; elle sollicite les facultés les plus élevées, par son abstraction même. L'abstraction architecturale a cela de particulier et de magnifique que se racinant dans le fait brutal, elle le spiritualise, parce que le fait brutal n'est pas autre chose que la matérialisation, le symbole de l'idée possible. Le fait brutal n'est passible d'idées que par l'ordre qu'on y projette. Les émotions que suscite l'architecture émanent de conditions physiques inéluctables, irréfutables, oubliées aujourd'hui.

Le volume et la surface sont les éléments par quoi se manifeste l'architecture. Le volume et la surface sont déterminés par le plan. C'est le plan qui est le générateur. Tant pis pour ceux à qui manque l'imagination !

Premier rappel : le volume

L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière ; les ombres et les clairs révèlent les formes ; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien ; l'image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. C'est pour cela que ce sont *de belles formes, les plus belles formes.* Tout le monde est d'accord en cela : l'enfant, le sauvage et le métaphysicien. C'est la condition même des arts plastiques.

L'architecture égyptienne, grecque ou romaine est une architecture de prismes, cubes et cylindres, trièdes ou sphères : les Pyramides, le Temple de Louksor, le Parthénon, le Colisée, la Villa Adriana.

L'architecture gothique n'est pas, dans son fondement, à base de sphères, cônes et cylindres. La nef seule exprime une forme simple, mais d'une géométrie complexe de second ordre (croisées d'ogives). C'est pour cela qu'une cathédrale n'est pas très belle et que nous y cherchons des compensations d'ordre subjectif, hors de la plastique. Une cathédrale nous intéresse comme l'ingénieuse solution d'un problème difficile mais dont les données ont été mal posées parce qu'elles ne procèdent pas des grandes formes primaires. *La cathédrale n'est pas une œuvre plastique ; c'est un drame : la lutte contre la pesanteur, sensation d'ordre sentimental.*

Les Pyramides, les Tours de Babylone, les Portes de Samarkand, le Parthénon, le Colisée, le Panthéon, le Pont du Gard, Sainte-Sophie de Contantinople, les mosquées de Stamboul, la Tour de Pise, les coupoles de Brunelleschi et de Michel-Ange, le Pont-Royal, les Invalides sont de l'architecture.

La Gare du Quai d'Orsay, le Grand Palais et la Samaritaine ne sont pas de l'architecture.

CANADIAN
ELEVATOR

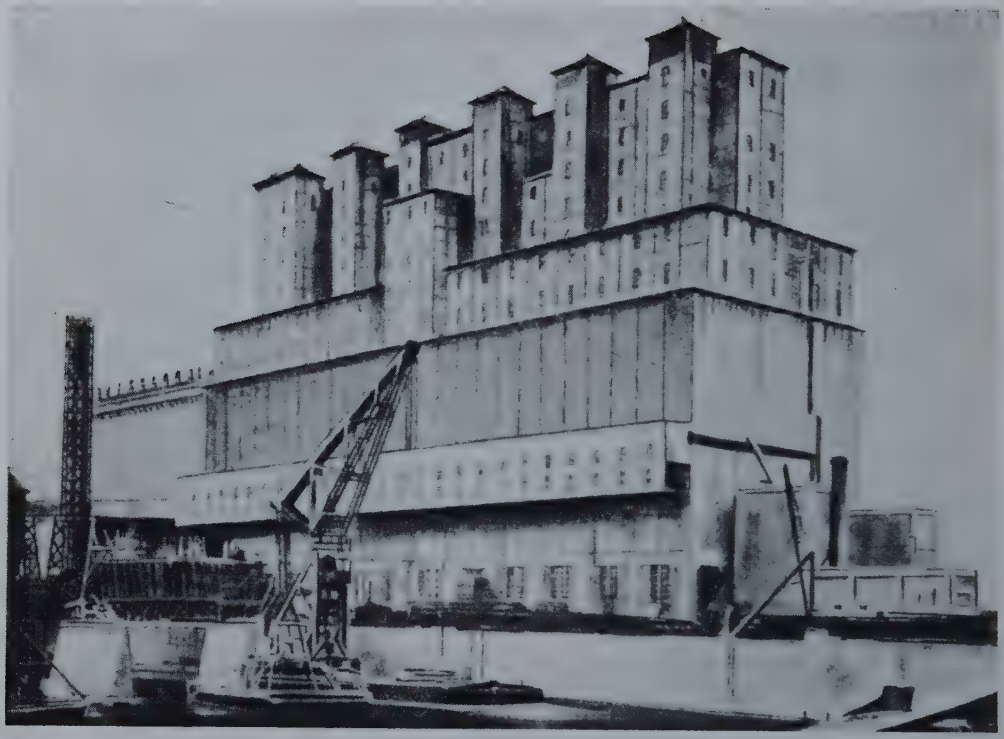
Les *architectes* de ce temps, perdus dans les « pochés » stériles de leurs plans, les rinceaux, les pilastres ou les faîtages de plomb, n'ont pas acquis la conception des volumes primaires. On ne leur a jamais appris cela à l'Ecole des Beaux-Arts.

*Ne poursuivant pas une idée architecturale, mais simplement guidés par les lois que donnent les calculs (dérivés des principes qui gèrent notre univers) et la conception d'*UN ORGANE VIABLE, *les* INGÉNIEURS *d'aujourd'hui font emploi des éléments primaires et les coordonnant suivant des règles, atteignent au grand art faisant résonner ainsi l'œuvre humaine avec l'ordre universel.*

Voici des silos et des usines américaines, magnifiques PRÉMICES *du nouveau temps, les* INGÉNIEURS AMÉRICAINS ÉCRASENT DE LEURS CALCULS L'ARCHITECTURE AGONISANTE.

LE CORBUSIER-SAUGNIER.

Dans un prochain numéro : DEUXIÈME RAPPEL A MM. LES ARCHITECTES « LA SURFACE ».



LE CIRQUE, ART NOUVEAU

Ce n'est pas seulement le brillant des paillettes, la gaze rose des écuyères ou l'esprit si spontané des clowns (quand aucun littérateur ne les guinde), qui attirent chaque soir tant de monde sur les gradins des cirques. La plupart des spectateurs y vont inconsciemment, sans se rendre compte qu'ils y cherchent à la fois l'antique et le moderne.

Chez les Romains, le cirque tenait un rôle fort important dans la vie sociale ; c'était là que se libéraient les aspirations vers la poésie, vers la force, et que se livraient tous les combats de l'amour-propre. Les nobles prenaient part aux jeux et ne craignaient pas de verser leur sang précieux sous les yeux de la multitude. Aujourd'hui, tout cela est bien changé et ce sont les professionnels qui gardent les traditions du premier, du plus noble des sports.

Mais le public reste le même, c'est le peuple, enthousiaste, féroce et tendre, qui applaudit, s'exalte et s'instruit de tout ce que l'on peut demander au corps humain. Les êtres glacés qui viennent là en spectateurs méprisants, ne comprennent rien à ce qui se passe dans cette réduction de l'arène antique. Pour traduire cela, il a fallu que des artistes comme Seurat ou Picasso, que des poètes, nombreux depuis quelques années, s'attachent à mettre le cirque dans leurs créations esthétiques. Ils ont tourné de nouveau les yeux du public vers un spectacle d'une beauté incontestable, et le cirque voit s'ouvrir devant lui une nouvelle ère de succès.

L'esprit nouveau devra être influencé par le cirque comme il devra le pénétrer à son tour. Ainsi, la musique d'aujourd'hui arrivera à se dégager des éléments indiscutablement romantiques qui continuent à l'étouffer, en s'appropriant la force et la simplicité de gestes, l'élasticité et les cris de joie

au sommet de l'effort aisé, enfin tout ce qui met dans une atmosphère héroïque les jongleurs, les trapézistes, les équilibristes et les féeriques écuyères.

Bien que suivant une très vieille tradition, le cirque sera bientôt un art nouveau en liaison intime avec le sport. Comme les enfants y gagnent une souplesse coordonnée et une grâce volontaire, et comme les écuyères ne vieillissent jamais, grâce à l'activité heureuse du sport le plus varié et le plus attrayant, la génération qui viendra se mettra au cirque ainsi qu'à la plus merveilleuse école de jeunesse. Peut-être aussi trouvera-t-on un délassement, un rafraîchissement aux soucis d'une civilisation de plus en plus sombre, en se plongeant, certains soirs heureux, dans les lumières vives, dans la gaieté des clowns bons enfants, qui font fuser dans leurs rires l'arc-en ciel de la poésie et de la finesse.

Mais il faut que je reproche au cirque de 1920 de reproduire les spectacles d'avant-guerre. A part les trouvailles étonnantes des Fratellinis... N'est-ce pas la faute des poètes, des peintres et des musiciens qui se délectent au cirque, mais n'y collaborent pas ? Ils s'en inspirent, mais ne l'inspirent point ! Si chacun des créateurs d'aujourd'hui lui donnait du sien, le cirque deviendrait un spectacle universel, un art entièrement nouveau dont on ne se lasserait pas.

On a tendance à rapprocher le cirque du théâtre. Selon moi, c'est une vue des plus fausses. Le cirque est un spectacle fait de réalités. Le théâtre, au contraire, ne vit que de fictions. Lorsque nous admirons M. Loyal faisant de la haute école, des acrobates, des jongleurs, des écuyères, c'est ce que nous avons sous les yeux qui est vraiment le spectacle et non une réalité extérieure et antérieure que l'on nous *représenterait* sur la piste. C'est une présentation, ce n'est pas une représentation ainsi que le disent si bien les affiches. Qui ne voit qu'au théâtre, le jeu est tout autre. Au cirque, la crainte que nous ressentons devant certains exercices dangereux est une crainte *réelle* provoquée par un danger réel. Sur la scène, tout est fiction, et il faut une âme naïve pour oublier que tout cela n'est qu'un jeu.

De même que le cinéma — art se servant de *réalités* — le cirque devra évoluer, devra se développer sans rien abandonner des réalités qui constituent son essence même.

Que les artistes modernes, qui lui doivent tant, aident le cirque dans cette évolution, et nous lui verrons prendre une place importante parmi les arts nouveaux.

Céline Arnauld.

NOTES SUR LES REVUES FRANÇAISES

PENDANT SIX ANS (1914-1920)

Tandis que les « grandes revues » ont *tenu* pendant la guerre (*Revue des Deux-Mondes*, *de Paris*, *Correspondant*, *Nouvelle Revue*, *Grande Revue*, la *Revue* devenue *Mondiale*, et le *Mercure de France*, trait d'union entre les *petites* et les *grandes*), les jeunes publications d'avant-garde, esthétiques ou sociales, ont disparu le 2 août 1914. Elles se réveillèrent un an plus tard, et réussirent, malgré les difficultés de l'heure, à tenir à leur tour. Les années 1917-1918 marquent leur apogée. Elles représentent à ce moment la conscience supérieure de l'humanité et témoignent d'un véritable renouveau intellectuel ; elles sont à la fois des veilleuses, des flambeaux et des phares. A l'armistice, leur rôle terminé, quelques-unes abandonnent la lutte, puis après une période d'accalmie, d'autres viennent combler les vides en 1919-1920.

On compte avant l'armistice une centaine « de petites revues », dont la plupart sont des revues sociales d'avant-garde. Parmi ces dernières, citons pêle-mêle :

La Caravane, *Les Humbles*, *Vivre*, *Soi-même*, *La Forge*, *Les Vivants*, *Les Cahiers idéalistes français*, *Les Semailles*, *La tache d'encre*, *Lutetia*, *La Maison française*, *Le Carmel*, *Le Journal des Etudiants*, *Les Journées de 1918*, *La Jeunesse Française*, *Le Tourbillon*, *Le Geste*, *La Voix des Jeunes*, *Les Blés nouveaux*, *L'Arche*, *Ceux de demain*, *Les Ecrits libres*, *Civilisation*, *l'Avenir international*, *La Poussée*, *La Herse*, *La Belle Matineuse*, *Les Glaneurs*, *Savoir*, *Flamberge*, *l'Action nouvelle*, *La Revue des Œuvres nouvelles*, *L'Essor*, *l'Etincelle*, *La Veilleuse*, *l'Aube*, *la Tribune des Jeunes*, *Les Petites chroniques*, *l'Epoque*, *l'Evolution littéraire*, *La Geste neuve*, *La Caravelle*, *Diane*, *La Renaissance littéraire*, *l'Autre France*, *Revue des lettres et des justes lois*, *La Clameur*, *La Lumière*, *Les Lettres Parisiennes*, *Le Jardin sur*

la Montagne, *Par delà la Mêlée*, *l'Idée Libre*, *Les Vagabonds*, *Germinal*, *les Fleurs d'or*, *les Pionniers de Normandie*, *L'Amité littéraire*, *La Race*, *Le Terroir*, *Résurrection*, *Les Cahiers du Centre*, *Les Rayons*, *Les Tablettes*, *La Revue Méridionale des idées*, *l'Effort des jeunes*, *Contre le chaos*, *la Mouette*, *Notre Foyer*, *Le Bulletin des Escholiers*, *Tunisia*, *Tunis-Revue*, etc.

Quant aux « jeunes revues » littéraires, en nombre restreint, elles sont ou furent représentées par *Les Solstices*, *Sic*, *L'Elan* (Ozenfant), *Nord-Sud*, *Ariste*, *Le Carnet critique*, *Les jeunes lettres*, *Le Scarabée*, *La Presqu'île*, *Aujourd'hui*, *Les Ecrits nouveaux*, *Le Symbole*, *La Sève*, *Pour l'art*, *Modernisme et compréhension*, *Le Divan*, *Le Verbe*, etc.

Les revues nées depuis l'armistice, ou qui lui ont survécu, « grandes » ou « petites », reflètent toutes les tendances, toutes les opinions. Revues de droite, de gauche, et même du centre, en art et en politique, se disputent les faveurs du public. Au fond, il n'y a point de revues de droite ou de gauche. Il y a des revues d'art et des revues sans art. C'est tout.

Essayons de faire un classement parmi les nombreuses publications périodiques paraissant aujourd'hui, malgré la crise du papier. Supposons qu'elles encombrent une table entière et procédons à une sorte de déblaiement. Occupons-nous d'abord des revues d'idées, et plaçons à l'extrême-gauche de la table les revues individualistes ou sociales, telles que :

L'Action d'art (nouvelle série), organe de l'individualisme héroïque (André Colomer, Marcel Say, Mars Villers) ; l'*Un*, ancienne *Mêlée*, libertaire, éclectique (Marcel Sauvage, Florent Fels) ; *Action*, cahiers individualistes de philosophie et d'art (Max Jacob, Marcel Millet, Christian, Georges Gabory, Blaise Cendrars, Cocteau) ; *Notre Voix* (Génold, Paul Villes, Han Ryner, Ermenonville, F. G. de Maigret, A.-L. Manoury) ; *L'Idée Libre*, culture individuelle, rénovation sociale (A. Lorulot, J.-L. Delvy, Léon Pruvost) ; *Esope*, revue d'action intellectuelle, organe de la Fédération internationale des lettres, des arts et des sciences (Banville d'Hostel) ; *La Seconde revue wagnérienne et Cahiers idéalistes français*, revue d'union de culture internationale (Edouard Dujardin, Jane Hugard, Joseph Rivière, G.-A. Masson) ; *L'Avenir international* (J. Mesnil, P. Larivière, Pierre de Saint-Prix) ; *Renaître*, ancienne *Jeunesse française* (J. Champel), *Les Humbles*, revue littéraire des primaires (M. Wullens).

A gauche, mettons revues, bulletins, etc., politiques, sociologiques, humanitaires : L'*Homme*, organe des jeunesses de gauche (R. Gagey, Maurice Caillard) ; *Clarté*, Bulletin français de l'Internationale de la pensée (H. Barbusse, Jean Hermitte, Victor Cyril, Paul Colin) ; *Les Hommes du*

Jour (Georges Clairet, Gabriel Reuillard) ; *L'ordre Naturel*, « liberté, responsabilité, sincérité dans la sécurité » (H.-L. Follin) ; *Le Monde Nouveau*, interalliée et internationale (G. Sauvebois, G. Bazile) ; *Le Faubourg*, pamphlet libre (Léo Poldès) ; *Floréal* (J. Paul-Boncour) ; *Le Bulletin communiste* ; *La Revue communiste* (Ch. Rappoport), *Le Combattant* ; *Le Courrier européen* ; *Les Cahiers des droits de l'homme* ; *Le Progrès civique* ; *La Voix des femmes* ; *Le Malthusien*, ancien *Néo-malthusien*, eugéniste (M. Devaldès) ; *L'Hexagramme* (L. et S. Savigny) ; *Le Monde libre* ; *La Vie ouvrière* ; *La Revue du travail*, syndicaliste, *Le Phare*, etc.

Au centre, les *Jours Nouveaux*, cahiers hebdomadaires des artisans des Jours nouveaux, pour l'organisation démocratique de la Renaissance Française (Robert Veyssié, Paul Vérola, C. Dornier, A. Roux) ; *Demain*, « effort de pensée et de vie meilleures », organe d'hygiène intégrale pour la conduite de la vie intellectuelle, morale et physique (Docteur Toulouse), *L'Europe Nouvelle*, *La Vie*, *La Démocratie*, (Marc Sangnier), *La Paix par le Droit*, *La Défense sociale*, *L'Action nationale*, etc.

A droite et à l'extrême-droite *La Revue des jeunes*, organe de pensée catholique et française d'information et d'action, *La Revue Universelle* (J. Bainville); *Les Annales politiques et littéraires*; *L'Opinion*, *La Renaissance*, *La Revue hebdomadaire*, *La Revue moderne*, *La Revue contemporaine*. Ajoutons enfin aux « grosses » revues citées *La Revue Politique et Parlementaire*, *Le Parlement et l'Opinion*, *La Revue bleue*, *La Revue du Mois*, *La Revue universitaire*, *La Revue philosophique*, *La Revue de Métaphysique et de morale*, et autres publications spéciales. *La Revue d'histoire littéraire de la France*, *La Revue critique d'histoire et de littérature*, *Revue historique*, *Revue de synthèse historique*, *Revue des études historiques*, *Le Moyen-Age*, *La Révolution Française*, *La Revue des sciences politiques*, *Le Journal des Economistes*, *La Journal des Savants*, *L'Intermédiaire*, *La Revue de philologie*, *La Revue pédagogique*, *Le Polybiblion*, *La Revue asiatique*, *La Revue biblique internationale*, *La Revue spirite*, *La Revue positiviste internationale*, *Les nouvelles religieuses*, *La Revue pratique d'apologétique*, *La Revue du Clergé français*, etc.

Réservons un coin aux revues provinciales, de tendances diverses : *La Rénovation* (Lille) ; *La Mouette* (Le Hâvre) ; *La Revue Normande* (Rouen) ; *Le Carillon* (Caen) ; *Les Pionniers de Normandie* (Agon) ; *Contre le Chaos* (Brest) ; *La Gerbe* (Nantes) ; *L'Aube* (Terveux) ; *Savoir* (Brunoy) ; *La Revue Fédéraliste* (Lyon) ; *La Critique Méridionale* (Gaillac); *Les Trois Marteaux* (Toulouse) ; *La Revue provinciale* (La Réole) ; *Les Cahiers de Provence* (Avignon) ; *Arts et Lettres* (Carcassonne) ; *La Brise* (Brive) ; *Le*

Jardin sur la Montagne (Foix) ; *Les Tablettes* (Saint-Raphaël) ; *Les Cahiers des Poètes* (Nice) ; *Le Douar* (Tunis), etc...

Groupons maintenant sur une table à part les revues littéraires et artistiques dont les collaborateurs peuvent différer d'opinion sur un certain nombre de sujets, mais restent avant tout des écrivains et des artistes : *Le Mercure de France*, *Les Ecrits nouveaux* (A. Germain, Suarès, Chadourne, T. Klingsor) ; *Les Feuilles libres* (Joseph Rivière, R. M. Hermant, V. Muselli) ; *Les Cahiers d'aujourd'hui* ; *Les Marges* (E. Montfort) ; *La Nouvelle Revue française*, *La Revue critique des Idées et des Livres*, *La Minerve française*, *La Revue de l'Epoque* ; *Les Lettres parisiennes* ; *Belles-Lettres*, art et critique (Albert Lantoine) ; *L'Encrier* (Roger Dévigne) ; *Ariste* (Ker-Frank-Houx) ; *Janus* (G. Aubault de la Haute-Chambre) ; *Feuillets d'art*, *Art et décoration*, *La Gazette des Beaux Arts*, *La Revue de l'art ancien et moderne*, *L'amour de l'Art*, *La Guirlande*, album mensuel d'art et de littérature, *Les Cahiers des amis des Livres*, *Le Trait-d'Union* (Pierre Grangé, L. de Gonzague-Frick) ; *La Vie morale*, revue d'art et d'action (O. Béliard) ; *Les Lettres* ; *Images de Paris* (Elie Richard, Louis Angé) ; *La Revue Littéraire* (J. M. Renaitour) ; *La Bataille littéraire* (anciens Ecrits libres) ; *Le Scarabée*, cahier de littérature et d'art (E. Marie, J. Noury) ; *Le Verbe* ; *Le Crapouillot* ; *Le Nouveau spectateur* (R. Allard) ; *La Connaissance*, revue de lettres et d'idées ; *Essais critiques* ; *Le Livre des Livres*, anthologie critique (G. Moussé) ; *Le Carnet critique* (G. Ribière-Carcy) ; *Le Divan*, *Rythme et synthèse*, *La Nouvelle journée*, *Pour le plaisir*, *L'œil* (Paul Husson) ; *L'œil de bœuf* (s'ouvre tous les mois) ; *L'Atre* (A. Forny) ; *La Fusée*, *La Framée*, *L'Eveil des jeunes*, *La Douce France*, *La France artistique et littéraire*, etc...

Enfin, un peu à l'écart, sur une étagère, comme des bibelots rares, rassemblons les organes dadaïstes : *Dada-phone*, organe du dadaïsme intégral, *Proverbe* (Eluard) ; *Littérature*, *Bulletin dada* (Tzara, Picabia, Paul Dermée, Céline Arnauld, Ribemont-Dessaignes, Philippe Soupault) ; *Ipeca* ; *Cannibale*, ancien 391 (Picabia) ; *Projecteur* (Céline Arnauld) ; Z_1 (Paul Dermée) ; et anti-dadaïstes : *Non* (A. du Bief, René Edme).

Cette liste de revues d'idées et de revues purement littéraires et esthétiques est loin d'être complète, — le classement lui-même en pourrait être plus rigoureux, — mais elle suffira, croyons-nous, à donner un aperçu de la vitalité des périodiques français, dépositaires de l'*Esprit ancien* et de l'*Esprit nouveau*.

Gérard de Lacaze-Duthiers

LA POÉSIE

" CALLIGRAMMES "

***

Ceux qui crurent changer d'état en passant de la paix à la guerre, attendirent des événements européens un retentissement sur la poésie. A distance, la production de ces dernières années ressemble bien à celle de toutes les époques. Choisir en elle paraît vain : le meilleur n'est pas beaucoup au-dessus du pire. Il y eut la poésie de circonstance des Richepin, Paul Fort, etc. Il y eut la poésie humanitaire, la poésie belliqueuse, la poésie réaliste. Rien ne change rien. Comme toujours à leur parution certains livres nous touchèrent plus que de raison, ainsi que font les actualités quotidiennes. Sur ce jugement fugitif du premier mouvement on ne s'accorde pas mieux que sur celui de la réflexion. Pierre Drieu La Rochelle me le disait, *Europe* de Jules Romains joua pour lui le rôle qu'*Interrogation* tint près de moi :

Le poing de Dieu se suspend sur le tambour de guerre : sa peau est le ciel tendu sur le rebord de l'horizon et il résonne de toute la profondeur du monde sur la terreur des hommes.

Guillaume Apollinaire aimait ce dernier livre, Apollinaire auquel tout le monde, oubliant qu'en cela seul réside le génie poétique, reproche un peu trop aujourd'hui d'avoir su faire prendre des vessies pour des lanternes. Nous étions quelques-uns à attendre les *Calligrammes* annoncés depuis deux ans, quand en 1918 le *Mercure* se décida à nous les livrer. André Breton faisait à cette époque une étude sur Apollinaire. Celui-ci lui recommandait de parler de sa science technique : « Dites bien que le premier j'ai rebaptisé les rimes, faisant *joie* masculine, *fer* féminin, par exemple. » Un matin il remit les épreuves de *Calligrammes* à André Breton. Nous les avons lues ensemble dans un café, tandis qu'une fille chantait inlassablement pendant des heures à la table prochaine : « Enfant d' l'amour... Enfant d' l'amour... Enfant d' l'amour » On ne raconte pas un vertige.

Nous lisions à mi-voix et notre voisine, qui nous écoutait, interrompait sa chanson pour reprendre le refrain d'un poème d'*Obus couleur de lune* :

Allo la Truie

Nous parler de cela même que nous abominions et nous charmer au moyen des pires réalités, le tour de force est à peine croyable. Cette voix dans la nuit :

Ah Dieu que la guerre est jolie
Avec ses chants, ses longs loisirs

révoltait-elle assez les hommes sérieux qui prenaient au tragique une aventure où ils ne risquaient après tout que leur vie !

Les *Calligrammes* débutent par d'anciens poèmes que nous avions connus au temps des *Soirées de Paris*. J'y retrouve cette lumière étrange qui éclairait tout à coup la conversation de Guillaume Apollinaire après de longs prolégomènes. Le procès de notre langue, il n'avait pas attendu le 2 août 1914 pour commencer à l'instruire : « Les fautes de français, me disait-il, deviennent des beautés avec le temps. C'est pour les légitimer qu'on a inventé les figures. » Il citait Racine à l'appui. Il croyait possible de multiplier les opérations de la pensée. On connaîtra des régions mentales jusqu'à présent inaccessibles. Qui sait si on ne pourra pas deviner l'avenir comme on se remémore le passé ? Il lisait les almanachs, s'intéressait à tous les essais de divination, les provoquait au besoin : « Vous pourriez, me conseillait-il, terminer votre article sur *Les Mamelles de Tirésias* par une ou deux prophéties. » Il montrait son portrait dessiné en 1913 par Georges de Chirico, sur lequel on voyait déjà la cicatrice de sa trépanation future : « Vous remarquez que la blessure paraît être à droite parce que ce n'est pas ma tête que voici, mais son ombre portée. » Il aimait peu le scepticisme qui s'attaque plus volontiers aux croyances incertaines qu'aux certitudes sans examen :

Miroir brisé sel renversé ou pain qui tombe
Puisse ces dieux sans figure m'épargner toujours

Une érudition singulière empêchait ses interlocuteurs de sourire :

En somme ô rieurs vous n'avez pas tiré grand chose des hommes

Guillaume Apollinaire fumait sa pipe et levait sur nous le plus clair regard clair. A tout instant il semblait peser le monde et se reporter aux

canons de ses amis les sages. Il n'était pas d'incident si petit qu'il ne remît en question l'histoire universelle :

Je me suis enfin détaché
De toutes choses naturelles
Je peux mourir mais non pécher
Et ce qu'on n'a jamais touché
Je l'ai touché je l'ai palpé

Cet homme, qui hésitait sans cesse entre hier et demain, se sentait partout au cœur même de l'espace. Il vivait au grand air de l'Europe ; aux carrefours il guettait avec une curiosité sans limites les esprits les plus mystérieux du globe pour leur arracher leur secret. Après l'un, l'autre. Les conversations venaient mourir autour de lui. Les pays fuyaient comme des années.

J'ai enfin le droit de saluer des êtres que je ne connais pas
Ils passent devant moi et s'accumulent au loin
Tandis que tout ce que j'en vois m'est inconnu
Et leur espoir n'est pas moins fort que le mien

Je ne chante pas ce monde ni les autres astres
Je chante toutes les possibilités de moi-même hors de ce monde et des astres
Je chante la joie d'errer et le plaisir d'en mourir

Jusqu'à lui, personne peut-être n'avait tant aimé les images. Le nom commun des objets suffisait aux gens de cette époque, lesquels une éducation uniformément soignée avait polis les uns contre les autres comme des cailloux. Le bagage poétique d'un siècle pesait sur la vie contemporaine. Les métaphores romantiques, tombées dans le domaine public, traînaient après elles un ennui languissant sur le monde. Tous les bacheliers parlaient sans ombre d'émoi le langage d'Hernani et de Tragaldabas. Au milieu de la dépréciation des miracles, Guillaume Apollinaire inaugure par la réhabilitation des tropes l'ère d'une sensualité nouvelle.

Quand un homme sans yeux sans nez et sans oreilles
Quittant le Sébasto entra dans la rue Aubry-le-Boucher

La fenêtre s'ouvre comme une orange
Le beau fruit de la lumière
Mais nous qui mourons de vivre loin l'un de l'autre

Rendons nos bras et sur ces rails roule un long train de marchan-
[dises

J'ai bâti une maison au milieu de l'Océan
Ses fenêtres sont les fleuves qui s'écoulent de mes yeux.

Il était réservé à Guillaume Apollinaire d'ajouter au langage écrit ces fleurs d'encre, les *Calligrammes* qui prennent la forme sensible des nuits étoilées, des maisons ou des trains. A la guerre, les tatouages des bras d'hommes, les graffitis des casernes ou des abris, signes naïfs des affections et des glorioles, lui parurent les plus beaux témoignages de notre divinité. Il connut l'isolement : ses poèmes furent sa correspondance. Il m'assura plus tard avoir perdu les meilleurs, adressés à une femme, de laquelle, disait-il, il ne pouvait ni ne voulait retrouver la trace :

C'était un temps béni le temps du vaguemestre
On est bien plus serré que dans les autobus

Encore qu'il se soit malheureusement astreint de changer les obus, les fusées en phantasmes (1), je crois qu'Apollinaire n'éprouva jamais à la guerre de plus forte émotion qu'au simple geste de prendre la mesure d'un doigt pour une bague d'aluminium. Il y avait aussi les cartes postales qu'il aimait passionnément, les photographies :

Il y a dans mon porte-carte plusieurs photos de mon amour
Il y a un encrier que j'avais fait dans une fusée de 15 centimètres
[et qu'on n'a pas laissé partir

Il y avait surtout l'amour. Ce qui unit les hommes, ce n'est pas, *lueur des tirs*, cette exaltation factice, mais l'espoir commun de retrouver dans les villages de la zone les femmes qui sont là pour ça :

Tes seins sont les seuls obus que j'aime

---

(1) Je sais : Apollinaire voulait la Légion d'honneur. Il craignait de se compromettre en correspondant avec d'anciens amis. Pour les yeux de la censure, il écrivait : *Vivent les Alliés !* sur les cartes qu'il envoyait en Suisse. Il disait blanc avec les blancs, noir avec les noirs. Il descendait ses Picassos à la cave les jours de bombardement. Il portait un bandeau noir autour de la tête pour mieux souligner sa blessure. Je sais bien d'autres choses encore : mais que voulez-vous que ça me fasse ?

L'autre merveille de la guerre, ce n'est pas la mort, croyez-moi, c'est le temps :

Regardons nos mains
Qui sont la neige
La rose et l'abeille
Ainsi que l'avenir

« Comment trouvez-vous le *Chant de l'honneur* ? Lisez-le bien, et puis vous me direz. » Il y revenait sans cesse : ce morceau de rhétorique lui semblait un chef-d'œuvre. Aussi bien se targuait-il assez d'avoir le goût vulgaire. Il n'aimait pas la musique, il ne prenait plaisir qu'à Schubert. Je l'ai rarement vu si content que de montrer des dessins scatologiques en marge d'un manuscrit qu'un ami lui avait donné. Il racontait avec sérénité de belles histoires de bordels. Il s'intéressait à la guerre, à la politique. Il discutait longuement les offensives. Il parlait peu de littérature, et toujours quand on l'y menait. Il s'attachait davantage aux hommes qu'à leurs idées ; les particularités de leurs mœurs étaient sa pâture courante.

A *Flore*, le mardi, il recevait ses amis et toutes sortes d'inconnus attirés comme des mouches par les légendes. C'est à la terrasse de ce café, dans la lumière de juin 18, que Guillaume Apollinaire vit pour mon souvenir. Je ne peux plus le détacher de cette clarté.

Voici que vient l'été la saison violente
Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps
O soleil c'est le temps de la Raison ardente

Ceux qui ne l'auront pas connu, ou qui ne l'auront fait qu'entrevoir, ne sauront peut-être jamais ce que c'est que l'*autorité*. La guerre ne lui a survécu qu'un jour. A cause de lui, je me souviendrai d'elle, pour ces deux vers et pour ces deux vers seulement :

Les obus miaulaient un amour à mourir
Un amour qui se meurt est plus doux que les autres

Louis Aragon.

LES EXPOSITIONS

FRANCIS PICABIA

Un silence délicat entoura l'exposition de Francis Picabia au Sans-Pareil. C'est le silence plein de charmes de la vengeance. Les serpents à sonnette de la critique, sur la queue desquels Picabia a tant de fois posé le bout de son pied, ont tenu coite leur petite sonnerie écailleuse.

Cela n'empêche point le concert souterrain, loin des atteintes, ni les machinations stratégiques. Et de temps à autre, sans en avoir l'air, un de ces messieurs, pris de courage, jette un mot d'injure aveugle dans une feuille, et semble un chien qui lève la patte pour un petit jet furtif. Or, ni le silence ni la médisance critique n'ont jamais empêché une peinture ou un poème d'exister. Il suffit qu'une seule personne ait vu une œuvre de Picabia pour que tout le complot soit déjoué, et que la nouveauté se répande avec son appareil de défense destructif qui happe pour les briser en petits morceaux comiques les sots et les escrocs vivant au dépens de la crédulité publique.

En effet elle révolte ou soulage suivant la qualité musculaire du diaphragme du spectateur, cette certitude cynique de l'homme qui a fait table rase des plaisirs passés, n'écoute que lui-même, et ne se crée une nouvelle convention que pour l'abandonner aussitôt au profit de la prochaine fantaisie. Le public veut bien coucher avec toutes les nouveautés, avec ce qu'il appelle tous les modernismes, à condition que cela lui rappelle sa vieille maîtresse bien-aimée, la vérité passe partout, qui connaît tous les tours de l'amour respectueux de l'ordre naturel.

Picabia a ainsi fait beaucoup de bien aux cubistes. Le public s'est trouvé étonné de sentir ceux-ci si proches de son cœur. Ce n'est pas qu'il trouve ça beau — encore est-ce à discuter — mais il reconnaît la personne

en question. Il la reconnaît d'autant mieux chez eux que moins chez Picabia.

D'autre part, quelques-uns sont heureux : enfin on sort de l'équivoque. Il ne s'agit plus du bluff qui consiste à inclure le monde entier, l'univers des planètes et des amibes, la durée et l'espace à quatre dimensions dans l'œil d'une femme, la queue d'une tasse, ou la cheminée d'une maison ; il ne s'agit plus de truster Bergson ou Lobatchewski, en invoquant les éternelles lois que vous savez. Mais on se trouve face à face avec une existence différente à laquelle il faut s'habituer et s'intéresser.

Le tort est de chercher à comprendre. « Si vous croyez que je comprends ce que je fais ! dit Picabia, vous vous trompez. C'est à vous d'expliquer. » En réalité, la poule ne sait pas qu'elle fait un œuf. Les hommes le savent. La poule se contente de vivre. Les conséquences viennent ensuite.

Il faut considérer le tableau en ami, un ami avec lequel on a décidé de vivre. Les relations s'établissent.

En la circonstance, on pourrait parler d'une symbolique où le choix des éléments constitutifs n'est pas le fait du raisonnement. Picabia les reçoit à sa table parce qu'ils y viennent mus par un attrait naturel, et il les mange.

Rien d'arbitraire ni de symboliste (symbolique et symbolisme), ni de philosophique (de tout on peut déduire une philosophie), ni d'esthétique (chacun a sa manière propre de déformer ses vêtements). L'auteur n'est pas responsable des théories symboliques, esthétiques, ou philosophiques qui naissent de son œuvre par le fait des opinions interprétatives.

Ces messieurs cubistes avaient pensé tenir une bonne vache à lait moderniste. La mamelle s'est révélée ingrate et sèche. Eux les maître-queux des vertus équilibristes, impresiari des mutilations virtuoses, ils disent à Picabia : « Mais vous êtes plein de goût ! Ce que vous faites est traditionnel ! » Etc. C'est mauvaise foi (ils sont d'aussi mauvaise foi vis-à-vis d'eux-mêmes). Dans les Orgues de Bort, un grêlon, une empreinte digitale ou une tache d'encre, on peut trouver les mêmes traces de la tradition et du goût. C'est un jeu facile.

Quant aux moyens, vous avez entendu parler des épures industrielles et des inscriptions obscènes ? Il n'y a cependant rien de semblable. Se servir de la représentation d'un disque ou d'un rouage n'est pas plus travailler pour un marchand d'automobiles que peindre un panier de pommes n'est faire une enseigne de fruitier, ou peindre une femme couchée n'est indiquer l'entrée d'une maison publique ou de la morgue.

Quant à l'obscénité, elle ne découle point *a priori* du mot amour ou du mot sexe. Je ne pense pas qu'au sortir du Sans-Pareil, les petits jeunes gens

ou les vieillards cherchent les coins sombres pour y exercer des désirs lubriques.

Encore une fois, on ne peut voir devant l'œuvre de Picabia qu'un organisme vivant en dehors même de son auteur. Comprenez-vous cette montagne ou la mer, ou cet arbre que vous attribuez à Dieu, ou ce bateau et cette locomotive dont les hommes ont accouché ? Le tableau que vous ne comprenez pas, ce tableau Dada vit et se développe et se meut, mais dans l'esprit. Approchez-vous de lui, afin de l'apprivoiser, comme ces antilopes des jardins zoologiques auxquels vous tendez du pain. L'antilope n'est point pour servir de dessus de cheminée. Mais pour courir dans le désert. Cependant vous la trouvez belle. Eh bien, pour servir votre appétit esthétique incoercible, lorsque vous aurez apaisé vos tremblements d'horreur conventionnelle, vous pourrez surprendre et établir dans cette faune présente l'apparence d'une beauté nouvelle et dure, qui démolit le ragoût innommable des femmes pourries, des natures mortes glaireuses, des paysages extatiques et moisis, qui servaient de bidet à votre haute intellectualité. Une beauté qui vous dispense de penser à la beauté, qui ne pense pas à elle-même, qui n'existe pas plus comme beauté que l'ordre du monde, les lois de l'Harmonie, la vérité des Sciences, ou la divinité des génies, mais du moins libère ses amis et ses ennemis de toute hypocrisie et de toute la romantique fumisterie de l'Art.

G. Ribemont-Dessaignes.

***

Dès le **N° 2,**

" L'ESPRIT NOUVEAU "
réservera une place plus considérable aux *chroniques* françaises et étrangères consacrées aux arts, à la littérature, à la musique, ou music-hall, aux sports, etc...
créera une très importante rubrique :
" *Ce qui s'écrit sur l'Esthétique — dans les livres — dans les revues* ".

La Littérature de langue espagnole d'aujourd'hui

Lettre ouverte à Paul DERMÉE

Mon cher ami,

Il m'est très difficile de satisfaire à ton désir d'avoir un article sur les jeunes écrivains de langue espagnole. Je suis, en effet, peu au courant de ce qui se passe en Amérique latine et en Espagne et ce n'est que de temps à autre que je reçois des livres et des revues qui m'aideront à te donner une vue d'ensemble.

En Amérique, on peut distinguer depuis quelques années deux tendances prépondérantes : les *créationnistes* et les *imagistes*.

Voici brièvement ce qui les caractérise.

Le *créationnisme* est un art qui aurait, selon les uns, une origine platonicienne et, selon d'autres, une origine pragmaticienne — qui veut fuir toute parenté avec la réalité et prétend nous donner une beauté complètement indépendante du monde extérieur.

Pour le créationnisme, la vérité extérieure qui existe *a priori* est méprisable au point de vue de l'art. Il cherche seulement la vérité intérieure, celle à laquelle le créateur donne forme et vie et qui n'existerait pas sans lui.

Ainsi, il y a deux vérités ; la vérité de la vie et la vérité de l'art.

Pour les créationnistes, la Vénus de Milo est une vérité de la vie puisqu'elle n'est pas belle en soi, mais par évocation parce qu'elle nous fait penser à la beauté féminine.

Au contraire, une table serait plus dans la vérité de l'art, car une table est belle en soi et non par évocation. Elle ajoute à la nature quelque chose qu'elle n'avait pas et qui est inventé de toutes pièces.

Le philosophe espagnol Ortega y Gasset, dans son livre *El Espectador*,

en 1916, attaque cet emploi du mot « créer » comme impropre, car, dans l'art comme dans la science, rien ne se crée mais s'invente.

Cependant, les jeunes poètes prétendent que ce n'est qu'une querelle de mots sans importance et qu'au fond, tous deux signifient la même chose.

Bien que le créationnisme soit né après une conférence que j'ai donnée en juillet 1916 à l'Ateneo Hispano-Americano de Buenos-Ayres, aujourd'hui je ne suis plus d'accord avec tous les adeptes de cette école, car la plupart sont tombés dans la pure fantaisie.

***

L'autre école poétique d'une certaine importance, ce sont les *imagistes*. Ils prétendent faire le poème au moyen d'une suite d'images rapides et nues ou de petite descriptions coupées dont devrait se dégager l'émotion poétique totale.

Sa formule est celle-ci : impression directe et expression directe, sans commentaires inutiles.

De plus, ils prônent le vers libre et font parfois de véritables tours de force métriques.

Personnellement, je n'ai guère lu de ces poèmes.

***

Si nous passons en Espagne, nous verrons que depuis le symbolisme deux courants se manifestèrent : l'école créationniste qui s'est révélée au public en 1916 à Buenos-Ayres et l'école *ultraïste* qui date de 1919.

Nous venons de parler du créationnisme, quant à l'ultraïsme, il me paraît être une dégradation ou une mauvaise compréhension du créationnisme.

Cette école fantaisiste a gagné quelques prosélytes en Amérique, mais, heureusement, ce n'est que chez les poètes de peu d'importance.

On vient justement de publier à Paris un livre du poète chilien Angel Cruchaga, créationniste, ayant pour titre : *Le Bois promis* ; on y trouve des vers qui révèlent sans conteste un tempérament de poète.

Pour comprendre tout l'effort et le mérite énorme de ces poètes, il faut se rendre compte du milieu hostile dans lequel ils vivent. La moindre audace, la plus petite image sortant du cercle étroit dans lequel le public a l'habitude de se promener, provoquent des criailleries accompagnées de railleries et d'insultes.

En 1913, quand je publiai mon livre *La Gruta del Silencio*, à peine deux ou trois articles favorables lui furent-ils consacrés ; tous les autres furent des attaques et des insultes quoique ce livre fut assez *modéré*. La critique s'esclaffa lourdement devant les images comme celles-ci : « Dans mon cerveau, il y a quelqu'un qui vient de très loin » ou bien : « Les heures qui tombent en silence comme les gouttes d'eau sur une vitre ». Presque personne ne pouvait comprendre que j'écrive : « La chambre s'est endormie dans la glace », ou bien : « L'étang étamé », ou enfin : « De la rive du livre je m'approchai un soir ».

Tous ces vers et maints autres soulevèrent les esprits les plus tranquilles. Par cet exemple, je ne cherche d'ailleurs qu'à faire mieux apprécier le double effort que soutiennent aujourd'hui les poètes de langue espagnole. Il est vrai que le public est toujours plus ou moins le même en France comme dans d'autres pays. L'élite qui comprend et soutient les efforts des jeunes est fort peu nombreuse. Seulement, dans les pays de langue espagnole, les artistes ne sont pas réunis comme ici en un grand centre, mais ils sont dispersés et par cela même plus faciles à être mis en déroute par les attaques de la sottise.

J'ai voulu insister sur ces points afin de faire mieux comprendre quel puissant tempérament d'artiste et quel enthousiasme sont nécessaires à ces poètes pour ne pas succomber.

Vicente Huidobro.

LA NOUVELLE POÉSIE ALLEMANDE

UNE ANTHOLOGIE

Nous sommes en pleine lutte. L'Europe entière désespérément se débat, dans l'or et l'ordure, dans les ravins de la mort, pour atteindre une nouvelle ère de joie et de vie. La trouvera-t-elle ? Et par ses seules forces ? Il faut en douter. Les nouveaux ferments de vie, elle ira les chercher en Asie et en Amérique, dans l'Oural et l'Ohio. Seule, elle s'éteindrait comme l'Espagne, après la défaite de Don Quichotte.

Cependant, dans chaque peuple, une jeune génération croit trouver un nouveau mode de vivre, un nouvel art. A part l'Angleterre qui est

morne, sèche, désintéressée de tout ce qui n'est pas charbon ou tennis, il y a dans tous les pays des chercheurs d'idéal, ou ce qui est la même chose, des destructeurs d'habitudes. Et plus un peuple est malheureux, plus il a besoin de croire en quelque chose de nouveau.

Tel est le cas de l'Allemagne. Elle fait depuis une dizaine d'années déjà un effort gigantesque pour échapper à l'emprise du démon matérialiste qui ronge la société actuelle. Elle a dans les âmes fines et réceptrices de ses poètes, pressenti la guerre et la hideur de l'époque. Et les bons, les jeunes se sont immédiatement mis à l'encontre du destin triomphant.

C'est pourquoi un livre qui vient résumer tout ce qui a été écrit depuis dix années, porte à juste titre : « *Le Crépuscule des Hommes* » (1). Cette anthologie, qui se nomme mieux une « symphonie des derniers poètes », forme le témoignage de l'élite allemande, telle qu'elle a pris position pendant l'orage européen. Son compositeur, le Dr Kurt Pinthus, qui est non seulement l'historiographe zélé de ses contemporains, mais aussi leur camarade et l'auteur d'essais dithyrambiques « (Oraison aux citoyens du Monde ») décrit cette époque dans sa préface :

« La qualité de la jeune poésie allemande réside dans son intensité. Jamais elle n'eut des cris aussi aigus, pleins de désespoir, de détresse et de nostalgie. Nous assistons à un cortège de précurseurs et de martyrs, dont les cœurs jeunes ne portent pas les flèches d'un doux Eros, mais les lances d'une société âpre, tracassée et les blessures d'une guerre odieuse et méprisée. »

On a affublé cette poésie de l'adjectif « expressionniste », qui n'est pas aisé à définir, puisqu'il indique moins une forme précise qu'un état d'esprit global, une atmosphère. En tout cas, l'Expressionnisme est quelque chose de bien allemand, qui par opposition à l'esprit logique et rationel du Gaulois, s'en va toujours vers des combinaisons métaphysiques et facilement romantiques. Un expressionniste sera étonné d'entendre prononcer le mot romantique à son égard, et pourtant, il y a vraiment dans sa façon de voir et de faire cette manie de grossir et d'héroïser les actes et les choses, tout comme en 1830.

Au point de vue « Peinture » par exemple, celle qu'on appelle actuellement expressionniste en Allemagne, est par opposition au cubisme de France, nettement anecdotique encore, héroïque, littéraire. Aucun artiste allemand n'a réussi à objectiver les actions humaines, jusqu'à ce qu'elles aient pu devenir des commencements ; il n'a pas eu la patience de s'assi-

(1) *Menschheitsdaemmerung*, chez Ernst Rowohlt, Berlin.

miler à la plus infime matière, à la géométrie la plus simple et la plus élémentaire.

Et il en est de même pour la Poésie.

Or il y a Franz Werfel, qui dès son premier livre, devenait le leader de sa génération. Il est le troisième grand W du lyrisme moderne après l'américain Whitman et le belge Verhaeren, lui l'Allemand. Il a la grandeur de leur geste et l'ampleur de leur parole ; à cela viennent s'ajouter la profondeur, la sagacité et l'esprit critique du juif. Ses livres (1) débordent comme son cœur trop plein de sentiments et de visions. Venu en cette époque de malheur universel, il était prédestiné à dire toutes les angoisses du malheureux et tous les espoirs (quand même) de l'homme éternel qui ne sera jamais terrassé, tant qu'un feu sacré brûlera ses veines, un feu annonçant la foi et la joie. Un prophète, qui ose lancer l'anathème contre le bourreau, parce qu'il apporte lui-même la parole de délivrance.

C'est aussi lui qui domine la « Menchheitsdaemmerung ». A part lui, il y a une vingtaine de jeunes poètes, qui tous contribuent à élargir la porte étroite de nos prisons humaines, qui tâtonnent dans la pénombre de la guerre vers les clartés éternelles. Qu'on prenne ce livre et qu'on lise d'un bout à l'autre ces professions de foi, de sincérité et d'amour ; on ne doutera plus de la littérature allemande de demain, qui aura réussi à abolir, de concert avec tous les poètes libres de l'Europe, le joug des habitudes, des préjugés, de tous les militarismes, qu'ils soient armés de croix de bois ou de fer. Et même cette génération là pressentait l'orage depuis longtemps, car tel poème contre le tyran ou contre l'imbécillité des contemporains était écrit avant 1914 ; la révolution poétique et spirituelle devenait impérieuse chez ceux qui sentent. Il y a de la tradition chez tous ces révolutionnaires du grand crépuscule : il y a derrière eux le géant Nietzsche, il y a le malheureux étudiant de 1848 Georg Büchner (auteur du drame génial : *La Mort de Danton*) ; il y a Heine et le « *Schiller des brigands* ». Et qui sait, de quel grand libérateur ils sont les précurseurs.

Ivan Goll.

---

(1) *Der Weltfreund* (1911), *Wir sind* (1913), *Einander* (1915), *Der Gerichtstag* (1920), tous chez Kurt Wolff, Munich.

ÉCHOS DE L'HOTEL DROUOT

L'Hôtel Drouot étant justement réputé pour la vente des tableaux de toutes les écoles, les prix qui y sont faits établissent une sorte de cours officiel de la peinture, en sorte que nous croyons bon de donner dans cette revue esthétique les cotes les plus caractéristiques qui seront atteintes chaque mois. Ce sera un peu notre cote de la Bourse.

Il va de soi que certains prix sont influencés par la présence ou l'absence de certains intéressés.

Pour ce premier numéro, nous remonterons légèrement en arrière afin de faire commencer notre enquête au 1er juin 1920.

Courbet : *Le Château de Chillon* 8.000 fr.
David : *Homère et Calliope* 7.200 fr.
André Derain : *Portrait d'Homme* 7.100 fr.
Friesz : *Canal en Hollande* 4.200 fr. 4.200 fr.
Utrillo : *Eglise de Villiers-le-Bel* 3.800 fr.
Dumont : *Pont de pierres à Rouen* 900 fr.
Kisling : *Nature morte* 900 fr.
Modigliani : *Jeune fille* 2.900 fr.
— *La Madone* 2.750 fr.
Suzanne Valadon : *Femme nue* 920 fr.
Max Jacob : *Cavaliers au bois de Boulogne*..... 850 fr.
Forain : *Après l'Apparition* (eau-forte 1er état).... 4.400 fr.
Forain : *Le Bain* (Lithographie) 3.800 fr.
Derain : *Paysage du Midi* (dessin aquarellé) ..... 325 fr.
Dufy : *Marine* (54-65) 850 fr.
Dufy : *Les Régates* (50-80) 930 fr.
Dufy : *Jeux d'enfants* (aquarelle) 120 fr.
Durey : *Nature morte aux tomates* (100-73) ..... 100 fr.
Friesz : *La Tentation* .. 135 fr.
Durey : *Port du Midi* (55-65) 570 fr.
Guillaumin : *Vallée de l'Isère* (81-65) ..... 4.900 fr.
Guyot : *Le Poisson Rouge* (65-54) 300 fr.)
Hayden : *Nature morte* (75-50) 400 fr.

Max Jacob : *Au Cirque Médrano*
Max Jacob : *La Porte St-Martin* 430 fr.
Kisling : *Femme devant la glace* (1 m.-68) ..... 400 fr.
Kisling : *Nature morte* (73-60) 300f.
Kisling : *Saint Tropez* (73-60) 545 fr.
Kisling : *Vase de fleurs* (81-65) 410 fr.
Matisse : *Femme dormant* 100 fr.
Metzinger : *Vase de Fleurs* (61-64) 300 fr.
Metzinger : *Nature morte* (73-60) 405 fr.
Modigliani : *Portrait de Femme* (42-47) ..... 620 fr.
Utter : *Portrait du Peintre* (55-38) 455 fr.
Utrillo : *Montmagny* (33-45) 850 fr.
Utrillo : *Rue de banlieue* (39-45) 750 fr.
Utrillo : *Coin de Montmartre* (31-46) ..... 500 fr.
Utrillo : *Rue Saint Vincent* (45-34) ..... 400 fr.
Utrillo : *Coin de Montmartre* (42-50) ..... 480 fr.
Utrillo *Moulin de la Galette* (76-56) ..... 2.200 fr.
Utrillo : *Rue Cortot* (70-51) 1.300 fr.
Utrillo : *Saint-Germain-des-Prés* (66-52) ..... 870 fr.
Vlaminck : *L'Arbre penché* (64-65) 800 fr.
Vlaminck : *Les Rougets et Pommes* (50-61) ..... 560 fr.
Marie Laurencin : *Eau-forte* 275 fr.

N.-B. — *Les Prix indiqués sont ceux d'adjudication non compris les* 10 *p.* 100 *de frais en sus et* 17 *fr.* 50 p. 100 *pour les objets de luxe.*

IMP. DE L'ESPRIT NOUVEAU *Le Gérant :*

QUELQUES-UNS

DE NOS

COLLABORATEURS

Remy de Gourmont (inédits). — Guillaume Apollinaire (inédits). — Louis Angé. — Louis Aragon. — Céline Arnauld. — R. Baeza. — Baldwin. — Giulio Bas. — Victor Basch. — N. Baudoin. — Valmy Baysse. — Pierre Bertin. — Bissière. — G. Bizet. — Jacques-Emile Blanche. — Félix Bodson. — Massimo Bontempelli. — André Breton. — Marguerite Buffet. — Gino Cantarelli. — Karel Capek. — F. Carco. — Vincenzo Cardarelli. — Carra. — Alfredo Casella. — Emilio Cecchi. — Blaise Cendrars. — de Chirico. — Léon Chenoy. — Christian. — J. Cocteau. — Gustave Coquiot. — Paul Colin. — Henri Collet. — Benedetto Croce. — E. Dantinne. — Delluc. — Delsa. — Paul Dermée. — Paul Desfeuilles. — Max Dessoir. — Mario Dessy. — Fernand Divoire. — Théo Van Doesburg. — René Drancourt. — P. Drieu La Rochelle. — Georges Duhamel. — Duthuit. — Albert Ehrenstein. — Carl Einstein. — Paul Eluard. — Ezra Pound. — Folgore. — Armando Ferri. — Louis de Gonzague Frick. — Fromaigeat. — Georges Gabory. — Germain Grégoire. — Tony Garnier. — R. Gillouin. — Albert Gleizes. — Jean de Gourmont. — Ivan Goll. — Rochgrey. — Juan Gris. — Gybal. — Hella. — V. Huidobro. — Ragnar Hoppe. — Max Jacob. — Janco. — Albert Jeanneret — Charles- Edouard Jeanneret. — Perez Jorba. — Gérard de Lacaze-Duthiers. — Lahy (J.-M.) — Charles Lalo. — Maurice Lallemand. — P. Landormy. — Philéas Lebesgue. — Maxime Lemaire. — R. Lenoir. — André Lhote. — J. Lipchitz. — Loos. — Marinetti. — Gherardo Marone. — Alexandre Mercereau. — Jean Metzinger. — Georges Migot. — L. Milner. — Albert Mockel. — Piet Mondrian. — V. Orazi. — Amédée Ozenfant. — Giovanni Papini. — Jean Paulhan. — Stephanos Pargas. — Auguste Perret. — F. Picabia. — Pirro. — Prampolini. — Prezzollini. — Henri Prunières. — Guiseppe Raimondi. — Maurice Raynal. — Paul Recht. — G. de Reynold. — J.-H. Rosny, aîné. — G. Ribemont-Dessaignes. — Elie Richard. — Jacques Rivière. — John Rodker. — Jules Romains. — Serge Romoff. — André Salmon. — Erik Satie. — Savinio. — Schœnberg. — Sévérini. — Signac. — André Suarès. — Ardengo Soffici. — Philippe Soupault. — Panos Stavrinos. — Stravinsky. — Léopold Survage. — Tokine. — G. de Torre. — Tristan Tzara. — Giuseppe Ungaretti. — F. Vandérem. — F. Vurgey. — Etc., Etc.

A NOS ABONNÉS

nos abonnés correspondants de " L'ESPRIT NOUVEAU "

Nos abonnés, pourront nous écrire pour nous exposer leurs opinions au sujet de l'Esprit Nouveau, nous suggérer des améliorations, nous signaler des sujets qu'il serait opportun de voir traiter ou des rubriques nouvelles à créer.

Qu'ils collaborent en nous apportant leur contribution à l'œuvre commune : renseignement précis sur tel ou tel ordre de faits, informations, citations intéressantes trouvées au hasard des lectures, photographies d'œuvres remarquables ou curieuses, coupures de journaux illustrés, enfin, tous documents plastiques, littéraires ou musicaux qui mériteraient d'être portés à la connaissance de tous nos lecteurs.

A L'ÉTRANGER, nos abonnés nous seront d'un grand secours pour compléter nos informations sur les divers mouvements esthétiques de leur pays. Ce n'est que par un effort collectif que nous arriverons à établir un tableau d'ensemble strictement fidèle de l'activité esthétique dans tous les pays.

Ecrivez-nous, documentez-nous, " l'Esprit Nouveau " publiera les informations d'un intérêt général.

ÉDITIONS DE LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

35 et 37, Rue Madame, PARIS VIe. Tél. Fleurus 12-27

COLLECTION

LES PEINTRES FRANÇAIS NOUVEAUX

Au moment où, dans tous les domaines de l'art et de la pensée l'influence française s'affirme avec un éclat renouvelé, il a paru opportun de mettre à portée de tous, sous forme de petits volumes d'un aspect agréable, et d'un format pratique (64 pages in-16 raisin), l'essentiel d'une documentation sur la peinture française nouvelle.

Publiée sous la direction de ROGER ALLARD, avec le concours des écrivains et critiques d'art les plus qualifiés, tels que MM. *Bissière, Francis Carco, Léon Paul Fargue, René Jean, Tristan Klingsor, Michel Puy, Maurice Raynal, Jacques Rivière, Jules Romains, André Salmon, Marcel Sembat*, etc., cette collection réunira, dans une première série, environ vingt brochures respectivement consacrées à des peintres français choisis en dehors de tout parti pris d'école, et dont l'œuvre apparaît comme expressive d'une des tendances de l'art d'aujourd'hui.

Chaque brochure comprendra : une étude critique, des notes biographiques ou documentaires, une trentaine de reproductions des œuvres les plus caractéristiques du talent de l'artiste, aux différents stades de sa carrière, et son portrait (le plus souvent inédit ou dessiné spécialement) gravé sur bois par M. Jules Germain.

PRIX DE CHAQUE BROCHURE ..... **3 fr. 50 NET**

Il est tiré de chaque volume 215 exemplaires numérotés — dont dix hors commerce — sur beau papier couché avec une épreuve du bois original tirée sur chine et signée par l'artiste.

Prix ..... **10 fr.**
Pour les souscripteurs à toute la série ..... **8 fr.**

VIENNENT DE PARAITRE :

N° 1. — HENRI MATISSE, vingt-huit reproductions, précédées d'une étude critique, par Marcel SEMBAT.
N° 2. — CHARLES GUÉRIN, vingt-six reproductions précédées d'une étude critique, par Tristan KLINGSOR.
N° 3. — LUC ALBERT MOREAU, trente reproductions précédées d'une étude critique par Roger ALLARD.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT :

OTHON FRIESZ..... notice par ANDRÉ SALMON.
MARQUET..... notice par JULES ROMAINS.
DUNOYER DE SEGONZAC ..... notice par RENÉ JEAN.

ROUAULT, DE LA FRESNAYE, ANDRÉ DERAIN, CIRIEUD, BRAQUE, DE VLAMYNCK, MARIE LAURENCIN, GALANIS, JEAN PUY, JEAN MARCHAND, DUFRESNE, ANDRÉ LHOTE, FERNAND LÉGER, etc.

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

(SEPTIÈME ANNÉE)

REVUE MENSUELLE DE LITTÉRATURE ET DE CRITIQUE

Paraît le 1er de chaque mois sur 160 pages au minimum

LE NUMÉRO, FRANCE : **3** fr. **50** ; ÉTRANGER : **4** fr.

CHACUN DE SES NUMÉROS CONTIENT

un article de critique générale ou de discussion ; des poèmes ; un roman ou un drame inédits ; une nouvelle ou un essai ; de nombreuses notes critiques sur la littérature, les poèmes, les romans, le théâtre ; une revue des revues françaises et étrangères ; un mémento bibliographique.

COLLABORATION RÉGULIÈRE D'ANDRÉ GIDE, DANS CHAQUE NUMÉRO, RÉFLEXIONS SUR LA LITTÉRATURE, PAR ALBERT THIBAUDET.

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT

France..... Un an : **36** fr. Six mois : **19** fr.
Etranger..... Un an : **42** fr. Six mois : **22** fr.

UNE NOTICE DÉTAILLÉE ET LA LISTE COMPLÈTE DES SOMMAIRES DE LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE, DEPUIS SA FONDATION JUSQU'A LA FIN DE LA CINQUIÈME ANNÉE, SONT ADRESSÉES A QUICONQUE EN FAIT LA DEMANDE.

Envoi franco d'un numéro spécimen.

ADMINISTRATION ET REDACTION : 35 ET 37, RUE MADAME, PARIS IVe

GALERIE SIMON

29 BIS, RUE D'ASTORG, PRÈS SAINT-AUGUSTIN — PARIS VIIIe)

BRAQUE — DERAIN — GRIS — LAURENS
LÉGER — MANOLO — PICASSO — VLAMINCK

EDITIONS DE LA GALERIE SIMON : *Viennent de paraître.*

VOYAGES

Poèmes de VANDERPYL, illustrés de 18 gravures sur bois par Maurice VLAMINCK.

10 *exemplaires sur Japon* ..... fr. **280**
90 — — *Hollande*.... fr. **115**

BALLADE DU PAUVRE MACCHABÉ MAL ENTERRÉ

Poème de Maurice VLAMINCK, décoré de six bois par André DERAIN.

5 *exemplaires sur Japon*..... fr. **280**
110 — — *Arches* ..... fr. **115**

A LA SANTÉ DU CORPS

Poème de Maurice VLAMINCK, décoré par André DERAIN.

4 *ex. sur Japon enrichis d'un dessin original de Derain* ..... fr. **700**
100 *exemplaires sur Arches* ..... fr. **60**

LA CASSETTE DE PLOMB

Poèmes de Georges GABORY ornés de deux gravures à la pointe sèche par André DERAIN.

5 *exemplaires sur Chine*..,... fr. **280**
125 — — *Arches*..... fr. **115**

Les Exemplaires de ces livres sont numérotés et signés par l'Artiste.

QUATRE GRAVURES A LA POINTE SÈCHE d'ANDRÉ DERAIN
Tirés à 50 exemplaires numérotés et signés par l'Artiste

I. TÊTE DE FEMME, vue de face. — 2. TÊTE DE FEMME, vue de trois quarts
3. TÊTE DE FEMME, tournée de côté. — 4. DEUX NUS DANS UN PAYSAGE
Prix de la Gravure : fr. **135** — Les planches ont été rayées au burin de suite après tirage.

“ MONSIEUR ”

n'est pas le magazine

DES SNOBS

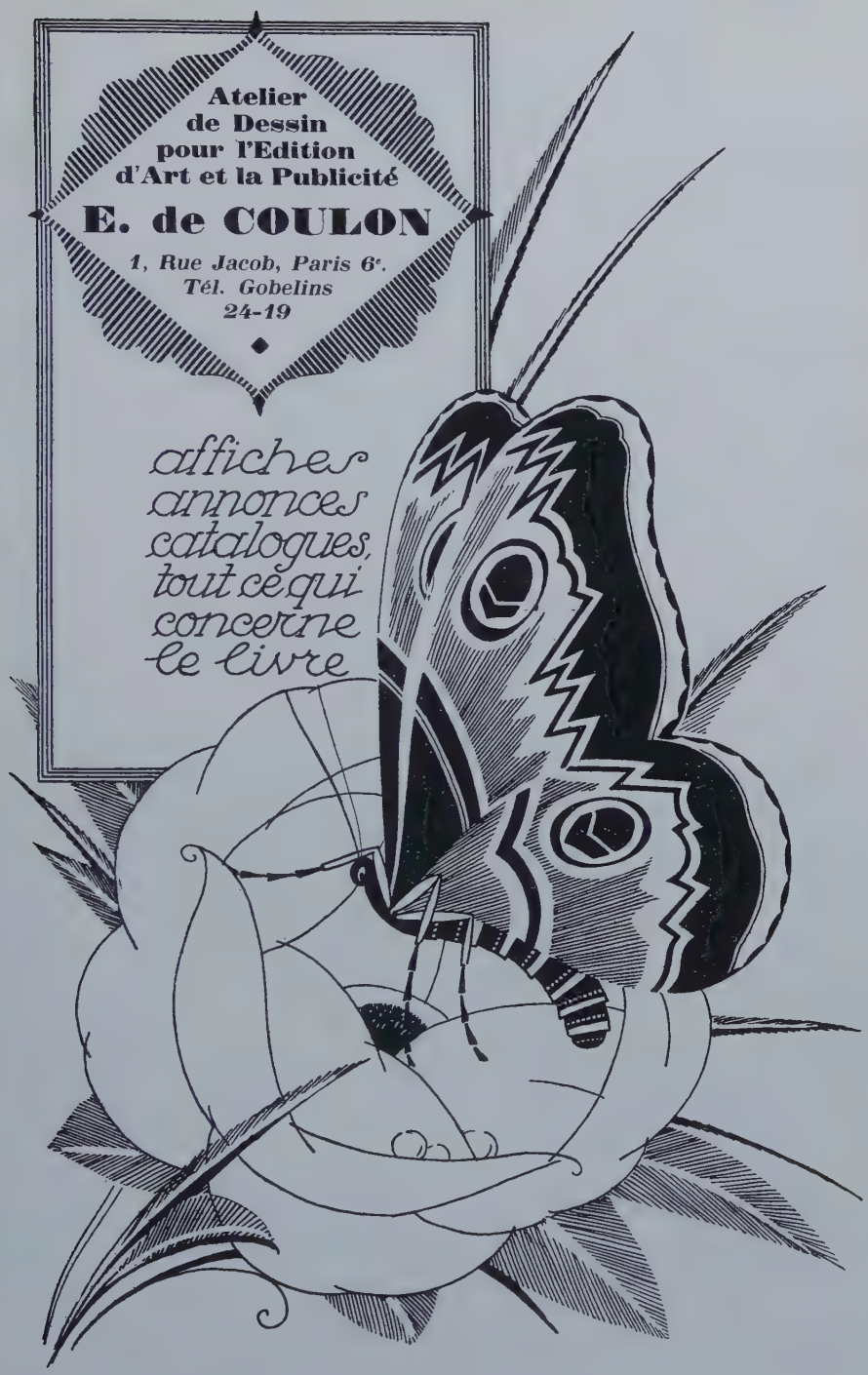
mais la REVUE des hommes

ÉLÉGANTS

SPÉCIMEN SUR DEMANDE

ABONNEMENTS : UN AN : FRANCE, 40 FRANCS ; ÉTRANGER, 50 FRANCS

4, rue Tronchet, PARIS


Atelier
de Dessin
pour l'Edition
d'Art et la Publicité
E. de COULON
1, Rue Jacob, Paris 6e.
Tél. Gobelins
24-19
affiches
annonces
catalogues,
tout ce qui
concerne
le livre

LIBRAIRIE FRANÇAISE

13 et 15, Quai de Conti (PARIS VIe)

PREMIER VOLUME PARU
DE LA COLLECTION

ART PLASTIQUE ET LITTÉRAIRE
DES NATIONS LATINES

***

TITIEN

PAR

VICTOR BASCH

PROFESSEUR D'ESTHÉTIQUE ET DE SCIENCE DE L'ART
A LA SORBONNE.

L'étude la plus complète qui ait été donnée, jusqu'à ce jour, du maître de Cadore ; gros travail, fruit de plusieurs années de recherches et d'observation devant les œuvres mêmes. *L'ouvrage, à la fois, établit avec un grand luxe de notes pittoresques et savoureuses le détail de la vie de Titien, grave son caractère selon le jeu des événements dans l'atmosphère fastueuse de la Renaissance et analyse l'énorme production du peintre, l'identifie, fixe son historique, révèle les méthodes de travail du grand maître de la couleur et ses techniques particulières. En annexe, copieuse et remarquable documentation : catalogue des œuvres de Titien, conservées dans les collections publiques et privées ; tableau chronologique où, en regard des événements politiques et des faits de la vie du temps, sont notées, à leur date, les créations de l'artiste ; bibliographie de tous ouvrages sur Venise, la peinture vénitienne, Titien, ses prédécesseurs, ses contemporains.*

Un gr. volume de **300** pages format in-4° couronne luxueusement édité. **24** reproductions hors texte, en double teinte, des œuvres principales du maître vénitien. En frontispice héliogravé : *Titien par lui-même*, du Prado de Madrid. Dans le texte, nombreux dessins du peintre : décoration de pages, bandeaux, fleurons, culs-de-lampe, ornements choisis parmi des documents de typographie vénitienne.

PRIX NET : **20** FR.

M. ALBERT JEANNERET

PROFESSEUR A LA SCOLA CANTORUM
ET AU CONSERVATOIRE RAMEAU
TITULAIRE DU DIPLOME DE L'INSTITUT CENTRAL JAQUES-DALCROZE

*

COURS

D'ADULTES

D'ADOLESCENTS

D'ENFANTS

*

*

COURS

D'ACTEURS

DE

CHANTEURS

*

MÉTHODE JAQUES-DALCROZE

COURS DE RYTHMIQUE

RÉOUVERTURE DES COURS AU CONSERVATOIRE RAMEAU

A PARIS, Salle de l'Etoile,
17, Rue de Chateaubriand (8e)
A VERSAILLES, Salle Rameau
11, Rue Jouvencel
A PARTIR DU 1er OCTOBRE
S'adresser au Secrétariat :
Paris, 23, rue du Rocher. Tél. Wagram : 87-85

***

La Rythmique est un système éducatif **éprouvé** ayant pour but de former et de développer le sens rythmique, d'en étudier les lois, d'inculquer le sens métrique. La Rythmique proposant à l'individu l'**expérience corporelle,** le rythmicien sera plus armé pour poursuivre n'importe quelles études musicales, parce qu'il aura acquis les bases indispensables.

*

La Rythmique donne à l'individu une connaissance plus fertile de soi-même et fait un individu mieux organisé, mieux armé pour la vie moderne, plus maître de soi.

Les parents soucieux du développement de leurs enfants doivent se renseigner sur la rythmique méthode Jaques-Dalcroze.

Fondateur
HEMET

Réd. en Chef
JEP

La Publicité

6, r. Grange-Batelière - Paris (9e)

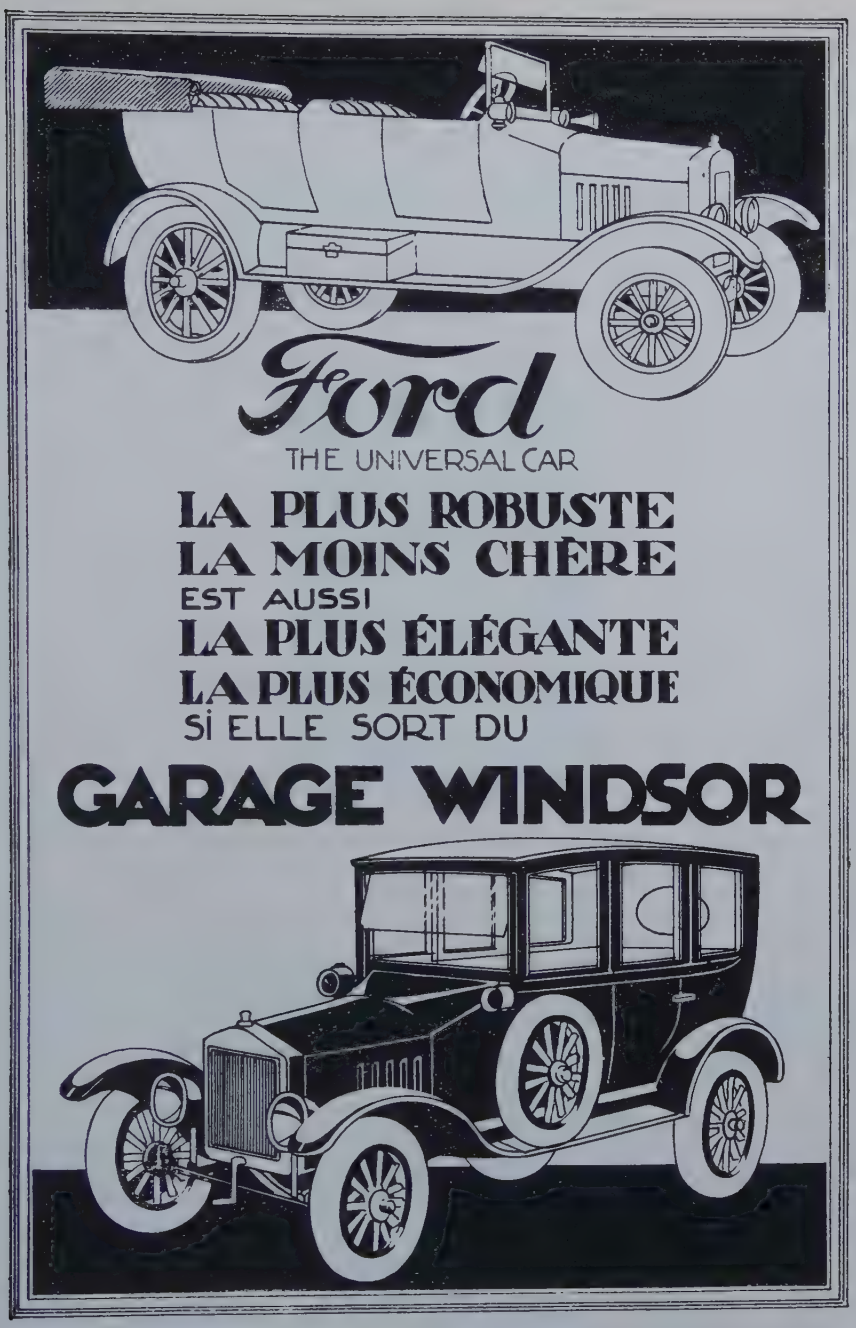
Organe Technique
- des Annonceurs -

PARAISSANT TOUS LES MOIS

critique votre Publicité et
vous enseigne à la faire.
Son Bureau Technique se charge
d'établir des plans de campagne
et de les exécuter.

Téléphone Louvre 16-67

Numéro gratuit sur demande



CONCESSIONNAIRES POUR PARIS & LA SEINE

à NEUILLY-SUR-SEINE

ATELIERS, 11, RUE WINDSOR — TÉL. : NEUILLY 15-84

MAGASINS DE VENTE, 50, AVENUE DE NEUILLY — TÉL. : NEUILLY 16-49

Dépannage sur coup de Téléphone

LE COURRIER DE LA PRESSE

Bureau international de Coupures de Journaux et Revues.

"LIT TOUT"

JOURNAUX, REVUES
et PUBLICATIONS DE TOUTE NATURE
Paraissant en France et à l'Etranger

ET EN FOURNIT LES EXTRAITS SUR TOUS SUJETS
ET PERSONNALITÉS

**

CH. DEMOGEOT, Directeur,
21, *Boulevard Montmartre*, 21, *PARIS*

Tél. Gutenberg 01-50. *Ad. tél.* Coupures-Paris. *Ascenseur*

LECTEURS, donnez-nous des adresses d'abonnés

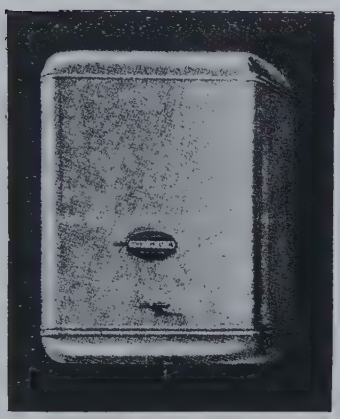
Vous nous donnerez une preuve de votre sympathie en nous indiquant ci-dessous les nom et adresse des personnes que vous croyez susceptibles de s'intéresser à notre Revue. Nous enverrons à chacune un spécimen illustré pour leur faire connaître notre programme.

NOMS	ADRESSES

Remplir, détacher et retourner aux Editions de " L'ESPRIT NOUVEAU " 13, Quai de Conti, PARIS.

“ LE THERMIDOR ”

DISTRIBUTEUR ÉLECTRIQUE D'EAU CHAUDE



économie { **de temps**
de courant
d'argent

Pour tous renseignements s'adresser

aux

ÉTABLISSEMENTS HÉDIGER

47, Rue de Paradis, 47 — PARIS (Xe)

Téléphone : Bergère 39-01 Adresse télégraphique : Hédiger-Paris

VALORI PLASTICI

REVUE D'ART

DIRECTEUR : MARIO BROGLIO

PRINCIPAUX COLLABORATEURS :

CARRA - DE CHIRICO - SAVINIO - CECCHI - BROGLIO - MORÂNDI MELLI - BACHELLI - SOFFICI - ZUR = MUEHLEN - RAYNAL - TAVOLATO - FRANCHI - ARCHIPENKO - DÄUBLER - RAIMONDI.

Direction et Administration : **10, Via ciro Menotti, ROME (49)**

Sommaire du N° III-IV — IIe année

TEXTE :

CLAVEL GILBERT : *Expressioni d'Egitto.* — CARRA CARLO : *Il rinnovamento della pittura in Italia* (Parte III). — DÄUBLER THÉODOR : *Nostro retaggio* (Parte IV). — BACHELLI MARIO : *Note (Novembre* 1919 - *Febbraio* 1920*).* — **Cronaca :** WALDEMAR GEORGE : *Alexander Archipenho.* — FRANCHI RAFFAELLO : *Il filosofo e la pittura.* — BACHELLI MARIO : *Introduzione a un trattato di prospettiva. Note.*

REPRODUCTIONS :

ALEXANDRE ARCHIPENKO : N° 1 : *Soldato che cammina.* — N° 2 : *Donna.* — N° 3 : *La donna e la tavola.* — N° 4 : *Due donne.*

Conditions d'Abonnement pour l'Etranger :

Un an : frs. **25** — Un numéro frs. : **5**

Envoi contre mandat-poste à

l'ADMINISTRATION DE " VALORI PLASTICI "

10, Via ciro Menotti, ROME (49)

L'ARGUS DE LA PRESSE

« *VOIT TOUT* », *fondé en* 1879, *les plus anciens Bureaux d'articles de Journaux,* 37, *rue Bergère, PARIS, lit et dépouille par jour* 20.000 *Journaux et Revues du Monde entier.*

L'ARGUS collectionne encore les Archives de la PRESSE, édite l'ARGUS de l'OFFICIEL, lequel contient tous les votes des hommes politiques.

L'ARGUS recherche les articles passés, présents et futurs.

L'ARGUS se charge de toutes les Publicités en France et à l'Étranger.

L'AÉRO-MÉLANGEUR

procède de L'ESPRIT NOUVEAU
et donne des PRODUITS NOUVEAUX

EN ASSURANT **L'UTILISATION INTÉGRALE**

des LIANTS, CIMENTS, CHAUX, BRAI, Etc.,
et l'emploi de tous les SABLES, GRAVIERS, CENDRES, SCORIES, Etc.

DANS LA FABRICATION DU **BÉTON** ET DES **AGGLOMÉRÉS**

GRAND PRIX DU CONCOURS DE PROCÉDÉS ET DE MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION DE LA FOIRE DE LYON 1920

Fabrication Française — Procédés Brevetés SPRENGER

MACHINE SPÉCIALE POUR AGGLOMÉRÉS COMBUSTIBLES

P. L. COUTURIER, R. AÉBI ET Cie, INGÉNIEURS-CONSTRUCTEURS

15, RUE DE SURÈNE, PARIS (8e) — TÉLÉPHONE : ÉLYSÉES 15-06

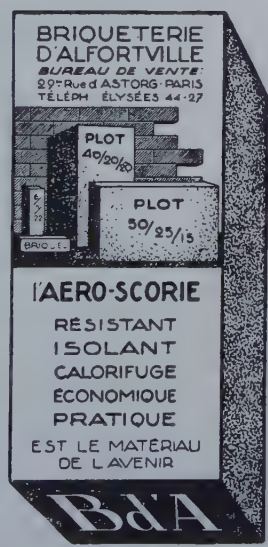
WAGONNETS MOTORISÉS pour Voies étroites, **CONCASSEURS, APPAREILS DE LEVAGE**

SOCIÉTÉ D'ENTREPRISES INDUSTRIELLES ET D'ÉTUDES

PARIS — 29 BIS, RUE D'ASTORG

BRIQUETERIE D'ALFORTVILLE

Le SEUL matériau de construction bon marché atteignant un COEFFICIENT d'isolement presqu'équivalent à celui du Bois, résultat de méthodes scientifiques contrôlées par essais de laboratoire.



Le Matériau

réalisant

l'Habitation

salubre

BRIQUES AÉRO-SCORIE

QUELQUES OUVRAGES DE NOS COLLABORATEURS

***

LITTÉRATURE.

Guillaume APOLLINAIRE : CALLIGRAMMES..... 12 fr.

Céline ARNAULD :

TOURNEVIRE (Roman) illustré, par Henri LAURENS, tirage limité à 225 ex. in-8° carré, numérotés.

Exemplaire sur Chine..... 75 fr.
— — Japon..... 50 —
— — Hollande..... 25 —
— — Vélin..... 10 —

POÈMES A CLAIRES-VOIES, tirage limité à 210 ex., in-16 cavalier numérotés.

Exemplaire sur Chine..... 70 fr.
— — Japon..... 50 —
— — Hollande..... 30 —
— — Vélin..... 7 —

Paul DERMÉE :

SPIRALES (poèmes) tirage limité à 220 ex. numérotés.

Exemplaire in-4° raisin, sur Japon avec deux eaux-fortes de Henri LAURENS : 150 fr.
(Il reste un exemplaire.)

Exemplaire in-4° raisin, sur Hollande, avec les deux eaux-fortes de H. LAURENS : 75 fr.
(Il reste deux exemplaires.)

Exemplaire sur Vélin, in-8° Jésus : 20 fr.
(Il reste quelques exemplaires.)

BEAUTÉS DE 1918, orné de dessins par Juan GRIS. Tirage limité à 216 ex. in-8° Jésus, numérotés.

Exemplaires sur Japon..... épuisé
— — Hollande..... —
— — Papier d'édition.... 10 fr.
(quelques exemplaires.)

FILMS (Contes, soliloques, duodrames) orné de dessins de Léopold SURVAGE, tirage limité à 320 ex. in-12 carré.

Exemplaire sur Japon..... 90 fr.
(Il reste un exemplaire.)

Exemplaire sur Hollande..... 50 fr.
(Il reste trois exemplaires.)

Exemplaire sur Vélin..... 15 fr.
(Il reste quelques exemplaires.)

Max JACOB :

LA CÔTE..... 15 fr.
LA DÉFENSE DE TARTUFFE..... 6 fr.
LE CORNET A DÉS..... épuisé

OUVRAGES SUR L'ESTHÉTIQUE.

Albert GLEIZES :

DU CUBISME ET DES MOYENS DE LE COMPRENDRE..... 6 fr.

A. OZENFANT et Ch. E. JEANNERET :

APRÈS LE CUBISME, 1 volume numéroté, 13×19 tiré sur fort alfa, teinté, 3e édition. 8 fr.

Maurice RAYNAL :

JACQUES LIPSCHITZ, illustré..... 15 fr.

NOTRE SERVICE DE LIBRAIRIE

L'ESPRIT NOUVEAU *procure au prix juste, franco de port, tous les livres, toutes les par itions, toutes les publications françaises.*

L'ESPRIT NOUVEAU *se met aussi à la disposition de ses abonnés pour faire toutes recherches au sujet d'ouvrages rares ou épuisés.*

UN ORGANISME NOUVEAU EN FRANCE

Demandez la liste des Firmes qui ont confié à la Société Générale de Courtage d'Assurance la direction de leurs Assurances.

Un Administrateur Délégué, un Industriel, un Commerçant doit avoir à portée de la main le rapport et le budget de son service " Assurances " établi par la

29 bis, Rue d'Astorg (8e)
Place Saint-Augustin

Téléph. : Élysées 44-27
Élysées 40-87

Adresse télégraphique :
BIENASSUR-PARIS

TARIF DE PUBLICITÉ

DIMENSIONS	PRIX par insertion	PRIX pour 6 insertions	PRIX pour 12 insertions
Pages de Couverture..... (Page entière seulement)	400 fr.	2.160 fr.	4.000 fr.
Une page de publicité.....	300 fr.	1.620 fr.	3.000 fr.
1/2 page.....	180 fr.	972 fr.	1.800 fr.
Pages dans le texte.....	PRIX SUR DEMANDE		

Format des blocs et compositions : Page entière 20 cm. × 12 cm. Demi-page 10 cm. × 12 cm.

CONDITIONS D'INSERTION

1° — *La publicité de l'***Esprit Nouveau** *devant, d'une part, bénéficier de l'esprit de la revue et, d'autre part former une partie vivante de la publication, un témoin et un exemple de l'activité vraiment moderne l'***Esprit Nouveau** *se réserve le droit de refuser toute annonce dont le sujet, la composition ou la rédaction lui semblerait incompatible avec le caractère de la publication.*

2° — *L'annonceur est tenu de fournir le texte de son annonce le 15 du mois précédant le numéro d'insertion au plus tard, les prix ci-dessus comprennent la composition typographique normale ; les frais de gravure et de clichés, s'il y a lieu, sont à sa charge.*

3° — *Le prix des annonces est payable* **par insertion** *sur remise du justificatif d'usage.*

4° — *Faute de paiement d'une échéance, le total de la souscription devient immédiatement exigible.*

5° — *Le souscripteur qui, en cas de vente, ne ferait pas prendre en charge par son cédant le traité de publicité signé par lui, demeurera responsable du paiement.*

6° — *Toutes les contestations relatives aux traités de publicité de* **l'Esprit Nouveau** *sont jugées par le tribunal de Commerce de la Seine, quel que soit le lieu de résidence du souscripteur.*

7° — **L'Esprit Nouveau** *se réserve de modifier sans préavis les prix et conditions indiquées ci-dessus.*

PROFITEZ DU BULLETIN PRIVILÉGIÉ CI-DESSOUS :

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU

Société Anonyme au Capital de 100.000 Francs. — Siège Social : 13, Quai de Conti, Paris

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

paraissant le 15 de chaque mois

LE NUMÉRO 6 FRANCS (FRANÇAIS) POUR TOUS PAYS — **L'ANNÉE 70 FRANCS (FRANÇAIS) POUR TOUS PAYS**

BULLETIN D'ABONNEMENT PRIVILÉGIÉ

Messieurs,

Je vous prie de m'inscrire pour un abonnement d'un an à L'ESPRIT NOUVEAU, *à partir du premier numéro, au prix spécial de* 60 *francs (français) dont bénéficient les* 1.000 *premiers abonnés au lieu de* 70 *francs.*

Ci-joint vous trouverez un mandat ou un chèque de 60 *francs.*

LIBELLEZ : Société des éditions de l'Esprit Nouveau, 13, Quai de Conti, Paris.

NOM — *SIGNATURE*

PROFESSION

ADRESSE

Remplir, détacher, et retourner aux Editions de " L'ESPRIT NOUVEAU " 13, Quai de Conti, Paris.

A NOS ABONNÉS

A la suite des récentes augmentations des tarifs postaux, le moindre recouvrement par la poste doit être majoré d'un franc pour frais.

Afin d'éviter cette majoration, nos abonnés doivent nous adresser, dès à présent et directement, le montant de leur abonnement.

Imprimerie de " L'Esprit Nouveau. — *Le Gérant* : Lucien GIRARD.

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
29, rue d'Astorg — PARIS

SOUS PRESSE
A PARAITRE EN NOVEMBRE
70 exemplaires de

★

L'EUBAGE

PAR

BLAISE CENDRARS

UN VOLUME DE HAUT LUXE SUR HOLLANDE VAN GELDER

TIRAGE LIMITÉ à 100 exemplaires numérotés, soit :

N° 1 à 70 mis en souscription à 50 francs.

N° 71 à 100 exemplaires de chapelle réservés aux actionnaires de l'ESPRIT NOUVEAU et à leur nom.

*

80 pages in-4° raisin (28 × 33 cm.), nombreuses illustrations dans le texte et hors texte.
Typographie et tirage de luxe.
Papier de Hollande véritable Van Gelder.

PRIME A NOS ABONNÉS ANCIENS ET NOUVEAUX :

Pour nos abonnés anciens et nouveaux, le prix de souscription est réduit à 40 francs.

Les prix seront augmentés à la parution de l'ouvrage

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

JE SOUSSIGNÉ DÉCLARE SOUSCRIRE A EXEMPLAIRE DE L'EUBAGE
PAR BLAISE CENDRARS, AU PRIX DE FRANCS L'EXEMPLAIRE.
CI-JOINT CHÈQUE OU MANDAT DE FRS MONTANT DE MA COMMANDE.
LE 1921]
SIGNATURE :

ADRESSE COMPLÈTE .

Remplir ce bulletin et l'envoyer à la Société des Éditions de L'ESPRIT NOUVEAU
29, Rue d'Astorg, PARIS.

Imprimerie de " L'Esprit Nouveau "
29, Rue d'Astorg, Paris.

Le Gérant : Lucien GIRARD.

S'ABONNER, C'EST S'ASSURER

CONTRE TOUTE MAJORATION AU COURS DE L'ANNÉE

C'EST ÉCONOMISER DU TEMPS ET DE L'ARGENT

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE

PARAISSANT CHAQUE MOIS

ARTS, LETTRES, SCIENCES, SOCIOLOGIE

Esthétique expérimentale, architecture, peinture, sculpture, esthétique de l'Ingénieur urbanisme, littérature, musique, philosophie, sociologique, économique, sciences pures et appliquées, sciences morales et politiques, vie moderne, théâtre, music-hall, le cinéma, le cirque, le costume, le livre, le meuble, etc..., les sports, les faits.

LE LECTEUR DE L'ESPRIT NOUVEAU N'A PAS BESOIN DE S'ABONNER A D'AUTRES REVUES; IL EST TENU AU COURANT, CHAQUE MOIS, DE TOUT CE QUI COMPTE AUJOURD'HUI ; IL REÇOIT CHAQUE MOIS SOUS LA FORME TYPOGRAPHIQUE LA PLUS LUXUEUSE :

I. — *La Revue d'art ancien et moderne la plus complète et la plus luxueuse, la plus illustrée.*
II. — *La Revue de littérature la plus avertie et la plus complète (littérature, roman, poésie, théâtre)*
III. — *La Revue d'esthétique, première et seule revue d'esthétique paraissant en France.*
IV. — *La Revue des recherches esthétiques de l'Ingénieur.*
V. — *La Revue musicale vraiment moderne, abondamment illustrée d'exemples.*
VI. — *La Revue scientifique (sciences pures et appliquées). la seule qui mette à la portée de tous les intellectuels, les conclusions de l'activité scientifique et industrielle du mois, sous une forme élevée et accessible.*
VII. — *La Revue de sociologique et d'économique, libre de tout parti.*
VIII. — *La Revue du mouvement philosophique du monde entier.*
IX. — *La Revue de l'activité de la Vie Moderne sous forme de chroniques illustrées, résumé concis de tout ce qui se fait de valable en notre temps.*

L'ESPRIT NOUVEAU FORMERA CHAQUE ANNÉE 4 FORTS VOLUMES FORMAT IN-8° RAISIN (25 × 17 cm.) ILLUSTRÉS DE PRÈS DE 600 REPRODUCTIONS, DONT 20 HORS-TEXTE EN COULEURS, SANS COMPTER LES POCHOIRS, EAUX FORTES, GRAVURES SUR BOIS, ETC., QUI AURONT UNE VALEUR DE COLLECTION CONSIDÉRABLE.

L'abonnement, qui est de 70 francs en France et de 75 francs français pour l'Etranger, sera plusieurs fois remboursé par nos primes qui consisteront en gravures tirées sur papier de luxe ; de plus, l'abonné recevra gratuitement nos numéros spéciaux quel qu'en soit le prix marqué.

Prière d'adresser les souscriptions à l'adresse suivante :

SOCIÉTÉ DES EDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU, 29, RUE D'ASTORG, PARIS (8e)

Demandez les renseignements sur l'édition de luxe.